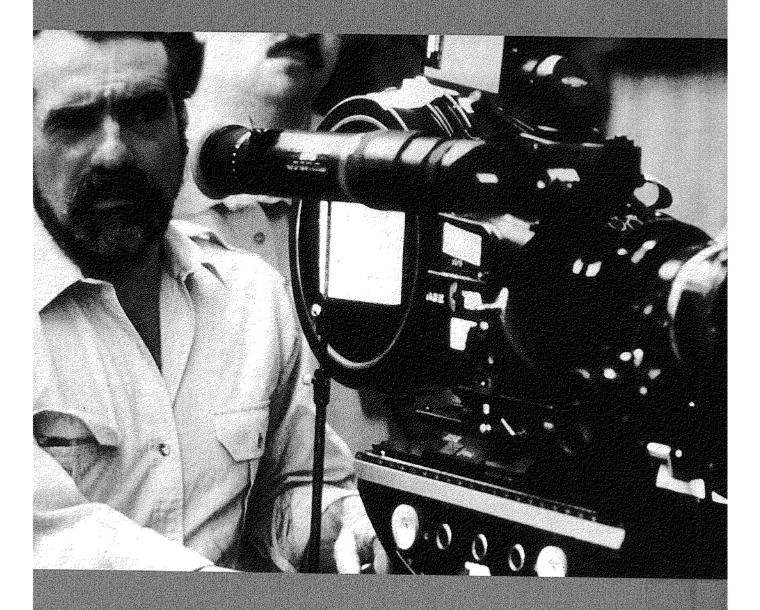
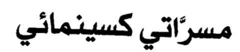
مارتن سكورسيزي



مسرّاتي كسينمائي

الفـن السـابع 124

ترجمة: فجـــر يعقـوب


مسرّاتي كسينمائي

مسرّاتي كسينمائي

تأليف : مارتن سكورسيزي
ترجمة : فجر يعقوب

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧م

العنوان الأصلي للكتاب:

Martin scorsese

Mes plaisirs de cinephile

Editions cahiers du cinema

الفن السابع ١٢٤

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

مســــراتي كســــينمائي = Mes plaisirs de cinephile / تألـــيف مارتن سكورســــيزي ؛ ترجمة فجر يعقوب .- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ١٦٨ ص ؛ ٢٤ سم. (الفن السابع ؛ ١٢٤)

١- ٧٩١,٤٣ س ك و م ٢- العنوان ٣- سكورسيزي

٤- يعقوب ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

شغف حقيقي

اكتشفت السينما وأنا طفل. ولدت في عام ١٩٤٢، وصادف أنني شاهدت أفلام الأربعينيات والخمسينيات مع أقاربي. وأعتقد أن أفلاماً مثل (صراع تحت الشمس)[١] و(قوة الشر)[٢] ساعدت على بناء تصوراتي عن السينما، وإلى حدٍ ما عن الحياة نفسها.

وهكذا، فإن شباباً كانوا أكبر مني بقليل اكتشفوا السينما الأميركية على طريقتهم : غودار ، تروفو ، ريفيت ، شابرول ، ونقاد المستقبل من مجلة " cahiers du cinema ". لكن الغالبية العظمى لم تحظ بمشاهدتها في زمن الاحتلال. واليوم يبدو صعباً للغاية تصور هذا الهبوب الفيلمي الأميركي، فإذا لم أخطئ، فإن (المواطن كين) عرض في باريس في عام ١٩٤٦، وهذا وقت متأخر نسبياً.

وقد بدأ سينمائيو المستقبل من الموجة الجديدة بالكتابة عن السينما بغية التعرف عليها، وكانت هذه الكتابات بمثابة إشارات عن تمكنهم من هذه المهنة بوصفهم مخرجين بالدرجة الأولى، لأن الكتابات بحد ذاتها كان يرشح منها

---

(١) فيلم ويسترن للمخرج كينغ فيدور -١٩٤٦- تمثيل: جنيفر جونز، جوزيف كوتان، برغري بيك، لا نيل باريمور، ليليان غيش.

(٢) film noir للمخرج ابراهام بولونسكي – ١٩٤٨ – تمثيل: جون غارفيلد.

ذلك الإحساس الكبير بالارتعاشات التي اكتشفناها لاحقاً في أفلامهم. بالطبع أنا لم أقرأ مجلة "cahier du cinema". في ذلك الوقت، ولكن تأثيرها بدأ يتعاظم في الولايات المتحدة في وقت لاحق بواسطة أندرو ساريُس[٣]، الذي تبنى "سياسة المؤلف" بصياغتها في "نظرية المؤلف". وهو قد قام في الستينيات بنشر بعض أعداد هذه المجلة. ولكن الانفجار الحقيقي بدأ مع أفلام من طراز (٤٠٠ ضربة) – ١٩٥٩، و(حتى آخر نفس) و(جول وجيم) – ١٩٦١.

وأنا شخصياً عندما كنت أتلقى دروساً في الإخراج السينمائي في ستينيات القرن الفائت، كانت أفلام الموجة الجديدة قد أصبحت من الظواهر غير العادية التي انتشرت في جميع أنحاء العالم:جون كاسافيتس وشرلي كلارك[٤] في أميركا. ناغيزا أوشيما وشوهي ايمامورا في اليابان. رواد السينما الإيطالية الكبار، وبعض مخرجي السينما الانكليزية الشبان. معلمنا هايك مانوجيان لم ينسَ أن يكرر دوماً على مسامعنا وصفته الشهيرة: "صوروا ما تعرفونه".

مخرجو الموجة الجديدة تعرفوا إلى باريس وإلى رغبات الشباب الرومانسية، وتعرفوا أيضاً إلى الأدب، لكن أكثر شيء تعرفوا إليه بشكل ممتاز كانت السينما، فعشقها أصبح جزءاً من حياتهم، ولم يعد بالإمكان فصلها عن أفلامهم. وقد أصبح هؤلاء الشبان الذين بدأوا الكتابة السينمائية في مستهل

(٣) أندرو سايس – ١٩٢٨: ناقد سينمائي أثَّر كثيراً على الثقافة السينمائية في أميركا في ستينيات وسبعينيات القرن الفائت.

(٤) شرلي كلارك – ١٩١٩- ١٩٩٧: مصممة رقص سابقة بدأت تصوير أفلام قصيرة منذ العام ١٩٥٣، وتركت تأثيراً كبيراً على سينما الأندر غراوند الأميركية.

الأمر هم من يتولى إخراج الأفلام، حتى أنه لم يعد سهلاً فهم تلك الروحية المتوثبة في ذلك الزمن. ففي (باريس لنا) يظهر ريفيت مجموعة من الناس تشاهد (مترو بوليس). وفي (الشك) يقوم غودار بتحريض ميشيل بيكولي على الوقوف بالقبعة، ولم يكن هذا فعلاً فيتيشياً مفتعلاً، بل طريقة للتأكيد على أن السينما طليقة، ولها مبادراتها بخصوص انتظام الزمن. كانت رعشة حقيقية، وقد سرت في العالم كله، وكانت سبباً في تمهيد الطريق أمامنا لنقوم بصنع أفلامنا بأيدينا. نعم كان يجب أن نكرر دوماً أن كل شيء قد انطلق عبر مجموعة من الشباب اجتمعت يوماً للكتابة عن أشياء أثيرة لديها ومحببة للنفس. ولهذا يبدو مهماً اليوم أكثر من أي وقت مضى أن يعرف المخرجون الشباب ما الذي حدث عندئذٍ، وعليهم أن يفهموا إن الشغف هو محرك كل شيء.

الفصل الأول

الحميم سكورسيزي

جيلنا....

فرنسيس كوبولا

بطريقة ما، كان كوبولا قيادياً، وأكبر منا بقليل. كان بمثابة عراب لجماعة سينمائية مبدعة مجايلة لي. ألهمنا بقوة وكان مثالاً يحتذى في تقديم يد العون لنا. جي كوكس[1] هو من قدَّم كوبولالي، وهو من قدم ماريو نغاردي لو أيضاً، وكيل أعمال فيلليني، وآخرين غيره من روما.

التقيت بفرنسيس للمرة الأولى في مهرجان سورينتو عام ١٩٧٠. وكان يكتب في ذلك الوقت سيناريو فيلم (العراب)، وتوافق مزاجانا بسرعة كبيرة. تنزهنا في أنحاء بومبي لساعات طوال برفقة زوجته وأولاده. وعندما عملت على (mean streets) كان ينبغي أن أدفع ٥٠٠٠ دولار لـــ san gennaro society

(١) ناقد سينمائي وصديق مقرب من سكورسيزي. عمل معه كسيناريست على فيلمه التسجيلي عن أرماني (مصنوع في ميلانو) - (سنوات البراءة) و(عصابات نيويورك).

(رابطة باسم القديس الذي تظهر أيقونته في أحد مشاهد الفيلم)، ولكنني لم أكن أملكها. توجهت إلى فرنسيس وقد تكفل هو بدفعها. والحق أن أول شخص كنت ممتناً له بعد بيع الفيلم كان هو، وهو أيضاً أول من شاهد الفيلم بيَّن لي الوجهة التي يجب أن أرتادها ورسم لي معالم الطريق. عندما عرضت له الفيلم كان قد انتهى من تصوير (العراب)، وقد أعجب بدي نيرو وأخذه للجزء الثاني من (العراب) الذي أعتبره واحداً من أعظم الأفلام في تاريخ السينما.

أخذ كوبولا يعمل باضطراد في الاستوديو الخاص به، ولطالما اقترح عليَّ أن أعمل معه، ولكنني كنت أتلكأ من جانبي لأنني أردت دوماً أن أعمل مستقلاً، وأعتقد إن تقاعسي هو الذي عزز عندي الرغبة بعدم العمل لحساب أحد. وأزعم أنه كان بوسعي أن أعمل معه، ولكنني لم أكن متأكداً من أنني سأظهر قدراتي بالكامل. فرنسيس لديه تطلعات مركزة وملموسة، فيما الأمور معي مختلفة بالكامل، فأنا ليس لدي مثل هكذا تطلعات، فعندما تعمل في أستوديو فأنت تتولى المسؤولية بالكامل في هذا الاستوديو، وأنا لست مهيأ للقيام بمثل هذا العمل، ومع ذلك ظل فرنسيس يرسم لي معالم الطريق بصبر وأناة بالغين.

من كتاب جوليا فيليبس[١] "أبداً لن تتناولوا الغداء في هذه المدينة" فهمت إنها لم تعجب بفيلم (سائق التاكسي)، مع إنها لم تقل ذلك على مسامعي أبداً، وقد مرت أكثر من عشرين عاماً على هذه الواقعة النقدية. كما إن المنتج

(١) جوليا فيليبس (١٩٤٤- ٢٠٠٢) منتجة حائزة على أوسكار عن (سائق التاكسي) و(لقاءات قريبة من النوع الثالث). روت تجربتها في هوليود بكتاب فضائحي مثير للجدل.

أروين وينكلر[1] قال لي إن بول شريدر[2] ومايكل شابمان[3] لم يطيقا (الثور الهائج). تيلما شونمايكر[4] قالت إن الطاقم لم يعجب بموضوعة الفيلم، وإنهم قد دهشوا لإضاعتي الوقت في عمل فيلم عن هذا المتشرد، وأنا من جهتي كنت متفاجئاً تماماً. على أن بول قال لتيلما في حفل عشاء إنه قد شاهد الفيلم من جديد وأعجب به. لم أر شابمان منذ عدة سنوات، ولكنه كان يشد من إزري على الدوام ويبعث فيَّ الحماس. ومنذ زمن ليس بالبعيد مرَّ بمحاذاتي وأنا أصور (شبان طيبون)، وأبدى اهتماماً بعملي، وقال لي هامساً بلطف زائدٍ إنه معجب للغاية بأفلامي الأخيرة.

حقاً فقد كان لطيفاً للغاية ...!!

---

(١) أروين وينكلر (١٩٣١) منتج ومخرج أميركي. أنتج (نيويورك .... نيويورك) و(الثور الهائج) و (شبان طيبون).

(٢) بول شريدر (١٩٤٦) سيناريست ومخرج. كتب سيناريوات أربعة من أفلام سكورسيزي: (سائق التاكسي) و(الثور الهائج) و (الإغواء الأخير للمسيح) .(Bringing out the dead)

(٣) مايكل شابمان (١٩٣٥) مصور (سائق التاكسي) و(الثور الهائج).

(٤) تيلما شو نمايكر: (١٩٤٥) مونتييرة أفلام سكورسيزي من (الثور الهائج) وحتى أخر أفلامه. زوجة المخرج البريطاني مايكل باول منذ ١٩٨٤ وحتى وفاته عام ١٩٩٠

برايان دي بالما

تعرفت إلى برايان مطلع الستينيات في جامعة نيويورك. وهو ينتمي إلى جيل آخر غير جيلي، وقد اشتهر من خلال فيلمين مستقلين حققا وقتئذٍ نجاحاً باهراً[1]. ويقيناً فإن برايان دي بالما هو من اكتشف دي نيرو وممثلين آخرين من جيله أصبحوا نجوماً في ما بعد. وهذا الشيء ينطبق بالقدر نفسه على كوبولا.

لقد كان دي بالما بمثابة البوصلة لي في هووليود، فهو من اقتادني إلى كل حفلات التشريفات وقدمني إلى المنتجين والممثلين والممثلات، وهو من رجع بي من المشفى عندما تمرضت من القرحة. وأنا هنا لا أتحدث عن الزمن الذي تناولت فيه المخدرات، فأنا كنت مريضاً على الدوام. وعندما تجاوزت الأربعين اختفت القرحة فجأة... وقمت بتجميع كل وثائق (الإغواء الأخير للمسيح) بتأثير من الطبيبة المعالجة، فهي قد أوحت لي بالتسريع بالفيلم بمشاركة آلن برستن. ولوقت طويل لازمتني مشكلة عويصة مع النوم. أصحو صباحاً وأنا أسعل، وعندما كنت أنجح في النوم يكون قد أدركني وقت العمل، ولهذا غالباً ما كنت أعمل وأنا أسير مزاج سيء.كان يجب ان أنجح، فأنا قصدت لوس أنجلس قادماً من نيويورك.

عملت كمونتيير وحاولت أن أصور أول أفلامي. وكنت قلقاً للغاية، وهذا سبب لي قرحة معدية قوية اضطرتني لدخول المشفى. وقد دأب برايان على زيارتي وأفرط في العناية بي، ثم أعادني إلى المنزل. وحدث مرة أن

---

(١) (مع خالص التحية) و(مرحبا ماما).

اقتعدت في المشفى عشرة أيام ذقت فيها شتى صنوف العذاب وظل هو قائماً فوق رأسي لا تفوته شاردة.

براين مخرج كبير، وما من أحد بوسعه أن يستنفر هذه الحشود البصرية مثله هو. وما أريد قوله أن بوسعه رواية القصص بالكاميرا. انظروا إلى عمله في فيلم untouchable عندما يقتلون مارتن سميث في المصعد. وانظروا إلى كيفية ادارته لـ steadicam[1]، فهو لا ينقل الكاميرا ببساطة ويصور الكادر – المشهد، فبوسعك أن تقترب من كل التكوينات الممكنة التي تريدها لفيلمك. وكوبولا هو من قال لي يوماً إنك تستطيع الانتقال كما تريد بـ steadicam، حتى أنه بوسعك الصعود إلى قمة مباير ستيت بيلدينغ ثم النزول، إذ يكفيك فقط معرفة التعامل معه. خذوا مثلاً (طريق كاروليتو)، ثمة كادر لحظة الدخول إلى بار ليلي، فيما الكاميرا تتقدم ثم ترتفع فجأة.

براين يختار قصصاً تسمح له بعمل أشياء مماثلة، وهو عندما يحقق أفلاماً شخصية مثل (البديلة) أو (raising cain)[2]، فإن النتيجة تكون مدهشة. سوف يعمل شيئاً عمله هيتشكوك من قبل وسوف يقول معلقاً: "وما الذي يعنيه هذا؟... أنا سوف أعمله بهذه الطريقة".

لقد شاهدنا أفلاماً كثيرة، أكثر بكثير مما شاهده الناس الذين يتناولونا بالمديح، ودائماً عشنا مع هذه الأفلام، وكان لدينا كل شيء لنصل وننجح وإن بدا ذلك صعباً. ومع براين سوف نسأل دائماً بنفس الطريقة، ونحاول أن نعوم، وأحياناً يرتفع المد، فنغرق نحن، ثم ينخفض الغمر، فنحاول أن نتنفس...!!

---

(١) steadicam – مصطلح تقني يعني الكاميرا المثبتة على جهاز مشدود بعناية شديدة إلى جسم المصور بهدف تأمين توازن أقصى للحركة.

(٢) فيلم إثارة (١٩٩٢)، يروي قصة توأم على استعداد للقيام بكل شيء من أجل تأمين أطفال لتجارب علمية يقوم بها الأب.

ستيفن سبيلبرغ

سبيلبرغ جاء من وسط تلفزيوني بالكاد أفهم منه شيئاً، فهو عالم مختلف تماماً. وحتى اليوم عندما نلتقي لا يعرف أحدنا ماذا يوجد في دماغ الآخر... (يضحك). بالطبع هناك حساسية مختلفة نحو الأشياء بكل ما يحيط بنا، ولكن ثمة قاسم مشترك واحد بيننا، وهو اعجابنا بأفلام الخيال العلمي التي أنتجت في الخمسينيات. وهذا يعني أنه يفضل الأفلام القديمة التي صنعتها استوديوهات هووليود العملاقة.

بهذا المعنى، فإن سبيلبرغ يشبه مايكل كورتيز[1]، وكان هو يردد على مسامعي: "أردت أن تصبح فيكتور فليمنغ الجديد"[2]. وكنت أفهم منه أنني أردت دوماً أن أتشبه بمخرجين عملوا في استوديوهات ضخمة. أنا والحق يقال ليست لدي أي رغبة لأن أصبح فليمنغ الجديد، بالرغم من أنه ليس مخرجاً سيئاً، ولكن هناك أسماء أفضل أن أتماهى بها: فيدور، فورد، وولش وحتى ويلز الذي لم يكن مخرج استوديوهات. بالطبع فورد تطور ضمن منظومة الاستوديوهات مثل وولش. ما أحبه لدى سبيلبرغ هو إحساسه المتفوق بالميزانسين العظيم، وكيفية توضيع عناصره في الكادر وحركة شخصياته. وهو معلم كبير لجهة ثراء العنصر البصري في أفلامه، وهو قادر

---

(١) مايكل كورتيز: (١٨٨٦- ١٩٦٢) مخرج أميركي من أصل هنغاري. صور أكثر من ١٧٠ فيلماً، أشهرها (كازبلانكا).

(٢) فيكتور فليمنغ (١٨٨٣- ١٩٤٩) مخرج أميركي – من أشهر أفلامه (ذهب مع الريح) و(الساحر من أوز).

على إيجاد الزاوية المثلى للكاميرا في ثانية واحدة. أتذكر الغزو الياباني لشانغهاي في (امبراطورية الشمس)، وكان التصوير خارجياً ومن زاوية عالية، وكان هو يصرخ: اليابانيون من هنا، والصينييون من هناك.. من الجهة الأخرى. هيا الآن.. اعملوا هذا وهذا.. وانتم أيضاً تحركوا من أمكنتكم". أنا كنت هناك حينئذٍ، ولكن عندما أوضح لي الوضعية التي كان يمر بها دهشت تماماً، فقد رسم كل المشاهد مسبقاً، وفي آخر لحظة خطرت على باله أشياء أخرى لم يكن قد فكر فيها من قبل. اليابانيون، الصينيون،... التصوير من زاوية عالية. جنديان صينيان يموتان مع بداية المشهد الأول. من يمكنه غير سبيلبرغ أن يقوم بمثل هذا؟! أنا على سبيل المثال أعاني من مشاكل كثيرة حتى عندما أحرك ممثلين في غرفة واحدة. وأعرف مخرجين يفضلون أن يدوروا في كل الزوايا كي يتدبروا أمورهم عند المونتاج.

في الواقع هناك طريقة واحدة لتصور جيداً كادراً واحداً يجب أن تجدها. لاحظوا أن بيكنباه صور من زوايا مختلفة، ولكنه امتلك قوة كبيرة في هذا المجال.

ل. ن. جونس[١] كان يردد دوماً إن بيكنباه كان يصور الفيلم ثلاث مرات: عند كتابة السيناريو، وفي موقع التصوير، وعند المونتاج.

آرثر بن. أيضاً عمل بنفس الطريقة، وإذا ما أردت منه أفلمة حوارنا مثلاً، فأول شيء سيقوم بعمله هو أخذ لقطة عامة لثلاثتنا، ثم لقطة متوسطة لنا نحن الاثنين، ثم لقطة قريبة لي أنا، ثم لقطة أقرب لكل واحد منا، ثم لقطة لي من وجهة نظركما.. وكان سيمضي بكل هذا إلى طاولة المونتاج. عندما تعرف مسبقاً ما هي الزاوية التي ستصور منها مشهداً ما، فإنك تفرض رؤيتك الشخصية على الفيلم.

---

(١) ل. ك. جونس (١٩٢٧) ممثل أميركي شارك في خمسة أفلام لسام بيكنباه.

جورج لوكاس

صديق رائع.

منذ وقت ليس بالبعيد حضرت عيد ميلاده الخمسين، وقبل أسبوعين قصدت سان فرنسيكو من أجل صورة جماعية ضمتني إلى جانب كوبولا وسبيلبرغ وجورج.

لوكاس لم يرد أن يصبح مخرجاً، فقد كان كارهاً لهذه المهنة، وعندما كان يقصده أناس من مختلف الأهواء ليقولوا له إنهم يريدون أن يصبحوا مخرجين، كان يجيبهم بالقول:" هذه مشكلتكم".

هو راءٍ، وقد فكر بكل شيء يخص سكاي ووكر والمنظومة الصوتية THX من أجل المشاهد الكومبيوترية الأولى لفيلمه (حرب النجوم). وهو يريد في هذه اللحظة أن يشبه ديفيد سيلزنيك[١]، الذي كان يريد صناعة أفلام لا إخراجها. وبالرغم من أننا نعرف بعضنا منذ ربع قرن إلا أننا مختلفان بالكامل، فهو ولد في مارين كوانتي[٢]، ولديه سيارة مفضلة من نوع CAMERO مصنعة خصيصاً من شيفروليه...!!

---

(١) ديفيد سيلزنيك (١٩٠٢ – ١٩٦٥) منتج أميركي مستقل. من أشهر انتاجاته (ذهب مع الريح).

(٢) مصح علاجي يقع على خليج سان فرنسيسكو.

في مانهاتن حيث أعيش أنا لا تحتاج لسيارة. يمكنك ان تنتقل بتاكسي. هذا يعني إن طريقتنا مختلفة تماماً في الحياة. كما إن طعام جورج المفضل هو الهامبورغر الخاص من DRIVER IN سلسلة مطاعم بيغ بوي.

ولطالما أنا وبرايان افترقنا معه بسبب هذه الفروق الثقافية، ولكن لطالما استمتعنا، فلوكاس قريب أيضاً من فرنسيس، فقد تعارفا في الكلّية، ونحن جميعاً تعارفنا بين عامي ١٩٧١- ١٩٧٢.

الجيل الجديد

تارانتينو مختلف عن جيلنا..

هنا سوف أقتبس عن بول شريدر كلاماً مضحكاً قاله بهذه المناسبة، فحتى تفهموا يجب أن تعرفوا أجواء برامج الاستعراض في التلفزيون الأميركي على الأقل، فمن جهة هناك مقدم البرامج الكلاسيكي جون كارسن، ومن جهة أخرى هناك المقدم الجديد ديفيد ليترمان، وهو مختلف وعصري تماماً، فهو يأخذ كل شيء على سبيل المزاح والهزل: المجتمع. المشاهير. التلفزيون. وله أسلوب لاذع للغاية. كارسن حقيقي أكثر. وهكذا فإن تارانتينو - يضيف شريدر - بالمقارنة مع سكورسيزي يشبه الحالة التي بين أيدينا. طبعاً هو يقصد كارسن وليترمان.

خارقون نحن .. هتف بذلك شريدر يوماً أمامي، وأنا أجبته: إي..ي، هكذا نحن أناس القرن العشرين، وقد اقتربنا من القرن الواحد والعشرين، ومع ذلك فإن الأمر سيان، فكل الشخصيات التي ابتدعناها في أفلامنا كان يتم اختراعها وفق أحاسيسنا. وأنا إذا ما اختبرت أي علاقة مع أي شخصية، فسوف أتعامل معها بنفس الطريقة من دون أن آخذ بعين الاعتبار ما إذا كانت عصرية أو حتى قدرية، وسوف أستمر أيضاً بعمل أفلام مع شخصيات أؤمن بها.

عند تارانتينو يحدث للبطل أن يقتل لأنه قدري. وماذا ينتج عن هذا؟ لا أعرف ما إذا كان هذا شيئاً جديداً، ولدي إحساس أن غودار عمل هذا في أفلامه الأولى. يعجبني (كلاب غلوتنيتسا) وقد استخدمت فيه الموسيقى بشكل مثالي. والإلهام فيه يجيء من ميلفيل. لقد اكتشفت جان بيير ميلفيل بفضل شريدر، فهو من قادني لمشاهدة (النفس الثاني)[1] وهو فيلم غير عادي. ثم شاهدنا فيما بعد (الخائن) ولـ (بوب براهو سنيكا) و(الساموراي)، ولكن مع تارانتينو سنظل ننفصل عنه بقليل أو كثير.

شريدر سيناريست، وهو يعيش من عمله هذا. قال لي يوماً إن الاستوديوهات تنتظر أفلاماً بوليسية جديدة. ويضيف إنه لو أمَّن لهم أفلاماً جديدة من هذا النوع، فان رؤساء الاستوديوهات الضخمة لن يكون بوسعهم التعرف عليها، كما حدث معهم من قبل مع الأفلام الأولى. ولدى شريدر إحساس يتعاظم يوماً بعد يوم مفاده أنه حتى تكون مؤلفاً في المنظومة الهوليوودية، فيجب أن تكون عصرياً، وهو مقتنع تماماً أن فخ هذا المنطق قد أطبق عليه تماماً. أما أنا الذي لا أعتبر نفسي سيناريست، فلدي مشاكل من نوع آخر. ولا أخفي أنني أردت أن أتعرف على مهنة السيناريست، ولكنني لم أستطع البتة، فيما يستطيع هو أن يكتب أشياء فضائحية، فشلت أنا. أنا أحب الفضائح الجيدة في السينما، ولكن الشخصيات هي أكثر ما يهمني، فأنا عندما أصنع فيلماً أرغب بتفجير مفهومي الزمان والمكان، وعبر ذلك أحاول أن أكتشف أشكالاً روائية جديدة وأن أبتعد عن دراما القرن التاسع عشر التي

---

(١) فيلم فرنسي بوليسي كلاسيكي صوره ميلفيل عام ١٩٦٦. تمثيل: لينوفينتورا وبول ميوريس.

تعيش على تطور القصة في ثلاثة أفعال. وفي هووليود يستخدمون هذه البنى الكلاسيكية حتى يومنا هذا. ويستطيع الناس هناك أن يقولوا: الفيلم جيد، ولكن ثمة مشكلة في الفعل الثالث...!؟ ماذا يعني هذا سوى أننا أمام مشهد والستارة ترفع؟! فيلم ما- ودائماً أكرر: هذا مبني على أجزاء موزعة على مشاهد. ثمة خمسة أو ستة أجزاء موزعة على خمسة أو ستة مشاهد. هذه هي البنية الكلاسيكية والتي يكون بوسعك أن تحطمها متى شئت.

ولهذا دائماً أقول إنه يجب أن أنتبه إلى طريقة رواية القصة. وتكون ضربة في العمق موجهة لي إذا لم يجد المشروع الذي أجهزه في رأسي طريقة ما ليفصح عن نفسه. وقد حدث لي مرتين في حياتي أنه لم أعرف ما الذي يجب عليَّ أن أفعله في (نيويورك... نيويورك) و (الثور الهائج). ولكن بعد (لون النقود) عرفت إنه إذا لم أبدأ مع (الإغواء الأخير للمسيح)، فإنني سأصور (شبان طيبون)، والحق إنه بهدف الإبقاء على مشواري الفني في طريق سالكة كنت سوف أخطو مباشرة نحو هذا المشروع لو لم أكن سأعمل على (الإغواء الأخير للمسيح).

دي نيرو وأنا

لم يحدث وأن تناولنا كأساً معاً، ولكننا زرنا نفس البارات.

وأتذكره كم هو لطيف وقريب من القلب والروح. سمعت عنه للمرة الأولى من برايان دي بالما. لم أتذكر بوب، ولكن هو من ذكرني به، وكنا قد تعشينا معاً بدعوة من جي كوكس.

دي نيرو جاء لرؤيتي، وتحدثنا مطولاً عن أصدقاء مشتركين، وكنا قد زرنا مرقص وبسترهول معاً، وهو نفس المرقص الذي تردد عليه أفراد أسرتي تباعاً منذ العشرينيات. وقد صورت فيه لاحقاً مشهداً من فيلم (الثور الهائج)، وهو المشهد الذي ترقص فيه فيكي مع رجال العصابات الإجرامية.

عرضت له فيلم (من يقرع بابي)[1]، وكنت أفكر أثناء العرض أن دور جوني بوي في (شوارع خلفية) يناسبه تماماً. وفي يوم رأيته في الشارع وهو يرتدي ملابس عهد جميل انقضى ويضع على رأسه قبعة خفيفة... قبعة مدهشة لبطل عرفت للتو إنه سيكون هو...!!

---

(١) فيلم روائي طويل لسكورسيزي عرض في مهرجان شيكاغو ١٩٦٧، وعرض في الصالات بعد موافقة موزع أفلام بورنوغرافية على عرضه بعد أن وافق المخرج على إضافة مشاهد تعرية إليه.

شوارع خلفية

تدربنا على مشاهد صالة البليياردو جيداً. ولكن بوب قفز فوق الطاولة مثل وحش وقع في الفخ. وأستطيع أن أتصور أنني رأيت شيئاً شبيهاً بشمعة تضيء بقوة من قبل أن تنطفىء. بوب يقوم بهذا بالضبط. ولا أستطيع القول إن هذا كان ارتجالاً محضاً، ولكنه كان جزءاً من مشهد طويل.

عندما تعيش في شارع، فيجب أن تملك القدرة على تسديد اللكمات، وهذا يمكنه أن يحافظ على حياتك، فيما لو اضطررت إلى منازلة بالأيدي. بوب يعرف كل هذه الأشياء عن ظهر قلب، وهذا أعطى صدقية للمشهد.

أنا كنت مصاباً بالقرحة، ولا تربطني بمثل هذه الأمور أدنى علاقة. وليس فقط لأنني لا أملك الشجاعة الكافية للقتال، ولكن بسبب القرحة فإنني لا أقوى حتى على الركض، وسيكون مضحكاً للغاية أن ألكم أحداً وأبقى واقفاً في مكاني كالأبله.

في نهاية (شوارع خلفية) كان كل شيء كما في السيناريو. الأشياء تتجمع وتتسارع، وثمة مجموعة من ثلاثة مشاهد. أولاً: مايكل (ريتشاد رومانس) الذي يتعامل بالربى يقول لشارلي (هارفي كايتل) إن جوني (روبرت دي نيرو) لم يقم بتسديد دينه. ثم عندما يذهب شارلي إلى جوني، الذي يتأسف له بشدة ويعد بالتسديد في المرة القادمة. في النهاية يقول شارلي لمايكل إنه سيحصّل له المال بنفسه.

مع انقضاء الوقت أصبحت التمرينات أكثر تكثيفاً وعنفية وتركيباً. وبما أنه لا يوجد حل آخر، يلعلع صوت الرصاص. وأبي هو من قال لي مرة بما يشبه الحكمة:"عندما تتكلم كثيراً، فإنه لن يبقى في رصيدك أي كلمة. وما

عليك في هذه الحالة سوى أن تختطف عصا بيسبول وتضرب". أقله من خارج الكلام.

لا تنسوا بالطبع إن هؤلاء ليس رجال عصابات بل أشقياء. وفيما يشهر جوني مسدسه، فإنما يرمز بذلك لسلوك شوارعي، والنماذج التي تعرفت عليها في شبابي تشبه مايكل: في الواقع كانوا شباناً لطفاء.

شارلي يريد أن يعيش في هذا الحي، وجوني يعرف سلفاً ما الذي سيحل به، فيما يتصرف مايكل كما لو أنه رجل عصابة حقيقي، فتراه يقسم بالدم كما تفترض طقوس الشوارع "الفلوكلورية". ولكن كل شيء يبدو واضحاً، فهو لم يكن قد اختير لهذا، فليس لديه مواصفات من يقوم بمثل هذه الأعمال. ولكن لماذا يفرض عليه أن يحس بهذا؟! إذا ما أهانني مايكل، فثمة طريقة لترتيب الأشياء". ولكن مايكل لا يهين أحداً، فلماذا تنعته بالأبله؟! جوني يشهر مسدسه ومايكل لم يعد لديه أي خيار.

لقد قويت هذا الإحساس من خلال الحوارات التي بدت لي هستيرية ومضحكة: "كل من في هذا الشارع يعرف إن أموالاً لي لا يجري تسديدها، ولهذا قصدت آخر غبي لا يعرف ذلك: قصدتك أنت...!!".

ولكن الجميع يعرف إنه ليس كما يبدو للوهلة الأولى، فجوني يدفعه مكرهاً نحو العنف. جوني يقول الحقيقة. ولكن الحكمة تقتضي أحياناً ألانتقال هذه الحقيقة.

سائق التاكسي

في مشهد محبب إلى نفسي يكون بوب في وضعية هجومية فيه، وهو جاهز لتوجيه ضربة، وقد أصيب بنزلة برد. بوب هنا يسيطر على حركاته.

والمشهد مضحك للغاية، لأن هارفي كايتل ارتجله من بدايته وحتى نهايته، مروراً بمشهد القواد الذي يفهمه ما الذي بوسعه أن يقوم به مع أيريس (جودي فوستر): بوسعك أن تقوم بهذا وهذا، ولكن من دون أفعال سادية. هذه فكاهة سوقية قد لا تبدو مضحكة للغالبية، وبالرغم من هذا فإن الفيلم قد أعجب الكثيرين. وأنا كان لدي رغبة لعمل فيلم عن سيناريو بول شريدر من أجل قوة شخصياته مع إنني لم أكن مؤمناً به بعكس بوب والجهة المنتجة.

... وآه من تلك القصة الهندية. في أساسها يقبع صديقي فيكتور مانيوتا، وكنا معاً في جامعة نيويورك، وأراد هو أن يصبح راهباً. ثم جاءت حرب فيتنام، فانضم إلى الوحدات الخاصة، وتم نقله إلى أكثر المناطق خطورة، وقد تخصص في حروب العصابات. وعندما رجع من هناك تعشينا معاً، وقد روى لي كل شيء... ماذا نفعل؟ ومالذي حدث معه هناك من رعب وأهوال؟ وفي ما بعد أصبح يعمل ممثلاً بديلاً، وبوسعكم أن تروه في أفلامي كلها. في إحدى المرات التي كنا نتعشى فيها سوية أثناء تصوير (سائق التاكسي)، طلبت منه باربرا دي فينا[1] أن يروي حكايته مع الوحدات الخاصة والأدغال والأفاعي. وهو روى لنا كيف أنه في سايغون عندما كان أهلها يرون في شوارعها رؤوساً حليقة مثل هنود الموهوكي، كانوا يقفون بعيدين عنهم، لأنهم فهموا إنهم جنود الوحدات الخاصة الجاهزين للمهاجمة والقتل. وأطلعنا على صورة كان شعره فيها أقصر من شعر بوب في الفيلم. ولكنه كان قريباً منه. ولا أعرف من الذي قال إننا يجب أن نستخدمه. بوب يؤكد من جهته أنها كانت فكرته، وأنا تنازلت له عنها.

---

(١) منتجة تسعة أفلام لمارتن سكورسيزي.

أذكر أنني تلاقيت وبوب على كثير من الأفكار التي غالباً ما كانت تخطر لنا في نفس الوقت. ومنذ زمن ليس بالبعيد. غبت عن المدينة لمدة يومين، وكنت قد قصدت قرية على غير عادتي، وحاول هو أن يتصل بي. وعندما عدت بحثت عنه، وقلت له إنني شاهدت (خليج الخوف) الأول مجدداً، وقررت إنه يجب أن نستعمل النسخة الأصلية من موسيقى برنارد هرمان. وعندئذٍ بادرني هو بالقول: "لقد بحثت عنك من أجل هذا بالضبط". وهكذا تواصلنا معاً منذ فيلم (سائق التاكسي). فيكتور مانيوتا قضى أثناء تنفيذ سقطة في تصوير أحد الأفلام في نيويورك عام ١٩٨٨. كانت آخر قفزة له في ذلك اليوم إذ تحتم عليه أن يسقط مع السيارة في نهر هدسون ويطفو جثة هامدة... وكان له ما أراد...!!

نيويورك .... نيويورك

روبيرت دي نيرو يمتلك موهبة تمثيلية خارقة. وأثناء تصوير فيلم (نيويورك ... نيويورك) قمنا بتجريب كل الأشياء التي تودي بنا إلى البعيد. ومن المؤكد إنه توجد لدى بعض الناس حدود، فيما لم أعرف أنا إلى أين يجب أن أصل بالضبط.

في (نيويورك ... نيويورك) استخدمت منهجاً يختلف عن الأفلام السابقة. فأنا عادة من يقوم بتجهيز كل شيء، ومن يرسم كل كادر بما يتناسب مع الديكورات أو حتى من بعد استطلاع أماكن التصوير، مع أنني أحتاج دائماً إلى بعض المشاهد المعدة سلفاً.

في (نيويورك ... نيويورك) جربت الارتجال في مواضيع كثيرة، ولم يسعفني الأمر، فقد هدرت الكثير من الوقت والمال. ولا أخفي أنني راهنت كثيراً على بوب، فهو لم يكن عادياً، وخاصة من بعد (شوارع خلفية) و(سائق التاكسي). وفكرت بأنه إذا ما قمت باستفزازه في كل لحظة، وفي كل كادر، فسوف يعطي أشياء خارقة. وقد ذهبنا بعيداً في هذا الاتجاه. وبعد هذا الفيلم أخذت على عاتقي "أن أؤدي" في فيلمي مشهداً، أو أن أظهر أمام الكاميرا لمرة واحدة على الأقل، حتى أعرف بالضبط ما الذي ينتظر ممثلاً ما، خاصة وأن السيناريوات تتغير في اللحظات الأخيرة... كأن تتغير الحوارات مثلاً. قد

يبدو هذا صعباً للكثير من الناس، وهم قد حفظوا النص عن ظهر قلب، وفجأة يتبدل كل شيء. كيف يمكن لك أن ترتجل مثلاً وأنت قد تلبست الحالة إياها. وأنا عندما أؤدي، فإنني لا أؤدي بشكل حقيقي، وأحاول أن أظل طبيعياً. ولكن بما أنني أقف أمام الكاميرا، وأحس بمصدر الإضاءة، فإنني أحفز الممثلين على الإحساس بها أيضاً مثلي.

في (نيويورك ... نيويورك) توقعت الكثير من بوب وليزا مينيلي. وحصلت على ما أريد: في البداية عندما يوقع بوب بليزا في إحدى علب الليل بعرضه عليها الزواج منها... ومشهد الثلج وزجاج السيارة الذي يتحطم ويتناثر.

لقد ارتجلنا مشاهدنا هنا ونحن نخلق الإيقاع الحقيقي. على أن المشهد الثالث يظل هو الأفضل، وكان يجب على الفيلم برمته أن يشبهه. عندما يتدربون على الأوركسترا. يبدأ الاستعداد أولاً: ١-٢، فيما يقاطعها هو لاحقاً: أنا أقود الفرقة، يعني أنا من يأمر بالاستعداد. ثم يعيل صبره فيلقي بطاولة، ويخبط على ظهرها حتى يهينها ثم يصطدم بقارع الطبل.

وهنا لا يوجد أي حديث عن تدريبات. المشهد يقول شيئاً آخر: التعاون في ما بينهم. الغيرة. الرغبات. الموسيقى التي تتطور في اتجاهات متناقضة. دي نيرو وليزا كانا الأفضل في الفيلم...!!

لقد كانت لدي الموسيقا المطلوبة.... وأنا لم أكن سعيداً، كما في الأيام العشرة الأولى من التصوير، فقد قام بوريس ليفان[1] بتصميم كل الديكورات وبقي عليَّ أنا أن أصور بشكل جيد.

---

(١) بوريس ليفان: (١٩٠٨- ١٩٨٦) من أكبر مصممي السينوغرافيا في هووليود.

الثور الهائج

بوب من أراد أن يعمل هذا الفيلم ولست أنا. أنا لا أفهم شيئاً في الملاكمة، فهي بالنسبة لي مثل شطرنج جسدي. اللياقة ضرورة بالنسبة للاعب شطرنج، حتى يقدّر النقلة التالية.

أحدّ ما يمكن له أن يظهر عبقرياً في الملاكمة....!!

عندما كنت صغيراً شاهدت مباريات الملاكمة في صالات السينما، ودائماً كانت هذه المباريات تصور من نفس الزاوية، وأنا إطلاقاً لم انجح في ذلك الوقت بالتمييز بين الملاكمين، فقد كان هذا مؤسياً ومملاً، ولم أكن أفهم منه شيئاً. كنت أحس بنوع من الارتياب بالخلفية التي يمكن لملاكم ما أن ينطلق منها، ولهذا فهمت لماذا حسم بوب أمره، وقرر أن يؤدي دور جيك لاموتا.

جاء من نفس الوسط العمالي الايطالو – أميركي. وكان قد تعرف على عالم الجريمة من داخله. وهذه كانت قصة شقيقه....إلخ. كان لدي فكرة أخرى في رأسي، وهي قد أضحت فيما بعد موضوعة فيلم (الحي). وهو السيناريو الذي كتبته بالاشتراك مع نيكولز بيلجي: وصول الإيطاليين إلى أميركا. لقاء أمي وأبي، وكل شيء عاشه الأميركيون من أصل إيطالي بين سنوات العشرينيات والستينيات. لقد أردت أن أمضي في وجهتي هذه. وعملت

فوق السيناريو مدة عامين. وكنت قد صورت في هذه الفترة (نيويورك... نيويورك) و(الفالس الأخير). وطلقت أيضاً للمرة الثانية، ورزقت أيضاً بالولد الثاني، وفي تلك الفترة قضيت أوقاتاً كثيرة مع روبي روبرتسون[1]، وأخذت أتعاطى المخدرات بكميات كبيرة. قدت سيارتي وأنا أشعر بطعم إخفاق لا مثيل له بسرعة مائة كيلومتر في الساعة.

وقبيل بلوغ القاع بقليل أرغمت بول شريدر على إعادة كتابة قصة لاموتا ثانية. وخطر على باله أن يبدأ القصة من الوسط، في اللحظة التي يكون جيك على أبواب الفوز بإحدى المباريات، وقد رمى بخصمه على الأرض... ولكنه يخسر... لماذا؟ لأنه لا يريد أن يتبع قواعد وقوانين العصابات ليس لأنه شريف، بل لأنه لا يريد أن يقاسمهم ماله ويعود لاحقاً إلى بيته لينهال على زوجته بالضرب لأنها لم تعد له اللحم المشوي كما يشتهيه. وهذا يعني إننا سنكون أمام مشهد عائلي، وأن الطاولة سوف تتناثر قطعاً، وسوف يحاول أن يتدخل الأخ هنا، وستتعقد الأوضاع... وهاكم الفيلم...!!

شريدر أعطانا كل هذه الأشياء. تطور درامي. احتدام الصراع. كنا قريبين من الهدف، ولكنني لم أكترث به. فضلت أن ألهو، ولم أعد أعرف ما هي الأفلام التي أريد أن أصنعها بعد (نيويورك ... نيويورك). فكرتي الأخرى كانت (عصابات نيويورك) – فيلم عن عصابات نيويورك خلال

---

(١) روبي روبرتسون: (١٩٤٤) قائد فرقة "بند" والتي اشتهرت في السبعينيات من القرن الفائت. وقد أخرج سكورسيزي فيلماً عنها بعنوان (الفالس الأخير)، وأنتجه روبرتسون نفسه.

سنوات العشرينيات. ولكن لم يكن واضحاً بالنسبة لي ما الذي أريد قوله في هذا الفيلم بعد إخفاق (نيويورك ... نيويورك)، وهكذا أخذت أغرق بكامل إرادتي وأنا أقول لنفسي: " إلى الجحيم ... وسوف نرى ماذا سيحدث؟ ". في ذلك الوقت كنت يافعاً، ولم أفكر أنني سأموت جَرَّاء هذه الأوضاع.

حدثت هذه الأشياء بين عامي ١٩٧٧- ١٩٧٨. واجتمعت في تلك الفترة بالكثير من أهل الفن السابع في العالم، وفي هووليود.

الحشيش كان يوزع في كل مكان، ومن دون رقيب. قال لي روبي: يوجد عيدٌ في باريس ... هل تريد الذهاب؟ ذهبنا إلى كل مكان أردنا أن نكون فيه: باريس ... روما ... لندن ... نيويورك .... ودائماً كانت "مطارحنا" هي نفسها. وقلت لنفسي ساخراً:"ربما سألتقي برفيقة حياتي بذات الطريقة". واستغرقت بالتساؤل ما إذا كنت سأعيش لحظات جنسية لا تنسى أبداً، وكنت أشك بذلك؟!

على كل حال لم تسر أموري بشكل جيد في هذا الجانب. لقد كانوا نجوم روك ويملكون كل شيء، وأنا تبعتهم ببساطة وحاولت أن أعيش كما يعيشون في الحياة. ولم أنجح بأن أتعاطى مع عملي ثانية.

لقد حاولت ببلاهة أن أعيش أشياء مختلفة، ولكنني لم أعد في وضعية تسمح لي بالعمل، ووصلت إلى حالة محبطة.. أربعة أيام في الأسبوع وأنا مرمي على السرير جراء القرحة والكوكائين.

أربعة أيام في الأسبوع..!!

كنت غاضباً من نفسي بسبب إخفاق فيلم (نيويورك ... نيويورك).

وتساءلت ما الذي كنت سأفعله بعد كل هذا. عرفت أنني أريد الاستمرار بعمل الأفلام، ولكن لم يكن واضحاً لي لماذا؟! بحثت ببساطة عن حالة ما. عن شخصيات أحكي عنها في قصتي. وقد حدثت لاحقاً أشياء طريفة، وكنت أنجزت فيلماً مدهشاً – (الفالس الأخير)، فاكهة للتعاون مع أناس رائعين: بوب ديلان، فان موريسون،جوني ميتشل، وأبديت تقدماً ملحوظاً وأنا أجرب مع فنيَّي المونتاج اللذين أعمل معهما عادة، وبقيت برفقتهما مدة عامين. كنت قد صورت الفيلم، وقد ظل حتى وقت قريب لهما...!! أذكر تماماً أمسية العرض في "cinema dome".لقد كان من أفضل ما عملت، ولكنني لم أكن سعيداً. لا أريد أن أقول إن الإنسان يجب أن يقضي حياته مشغولاً بهذه الأشياء حتى يكون سعيداً، ولكن في تلك الأمسية لم أذق طعم السعادة من وجهة نظر إبداعية، فقد كنت أعيش في فراغ لا نهاية له. وهكذا بدأت أزرق نفسي بحقن المخدرات مجدداً، وبدأت أغرق رويداً رويداً حتى وجدتني في الحضيض تماماً.

التقيت إيزابيلا روسيلليني، وحاولت أن أمد يدي لها، ولكن يبدو إن الآوان قد فات، فقد تمنع جسمي، وأصبح وزني ٤٩ كيلوغراماً فقط. اليوم أنا أزن ٧٠كيلوغراماً. على أنني لم أنجح في استعادة لياقتي البدنية أو النفسية، حتى أنني أذكر أنني لم أتمكن من مشاهدة فيلم ساحرلفيم فندرز في مهرجان تيلرايد. فيم كان هناك، وكان يجب أن أعتذر له، ولكنني لم أقدر على البقاء في صالة العرض، فقد توقف جسمي عن أداء وظائفه ولم أعد أفهم ما الذي حلَّ بي؟! كدت أفقد حياتي بسبب نزيف داخلي لم أحس به. دميت عيناي، يداي، وكل شيء. بصقت دماً.

في العام ١٩٧٨ تواعدت والمنتج توم لادي مع مخرجين تشيكيين وإيزابيلا روسيلليني، وفيم فندرز. وكان هذا بمثابة كابوس لي. عدت إلى نيويورك، تم نقلي إلى قسم الحالات الطارئة في مشفى نيويوركي ليشرف على علاجي طبيب مدة عشرة أيام. جاء بوب لزيارتي، وكان بحوزتي سيناريو كتبه بول، ولكنني لم أعد أتمالك نفسي، فلم أظهر اهتماماً كافياً بـــ "الكاستنغ" المطلوب، فقد كنت متهالكاً وضعيفاً درجة أنني لم أرغب بالحديث عن أي شيء.

بوب كان يأمل من ناحيته بأن أتمكن من العوم وتجاوز هذا القطوع. من جهتي لم أنجح بمعرفة ما هو مهم في هذا الموضوع. ولكن فهمت منه بأنه يرغب بتجسيد هذا الدور. وأخذ يردد على مسامعي من دون انقطاع:"بقي لي عامين فقط أستطيع أن أضع جسدي خلالهما بتصرف مثل هذا الشيء.. حقاً يجب أن أعمل هذا الفيلم".

لم أفهم مبرراً لحديثه حول هذا الموضوع، ولكنه قصدني في أحد الأيام ليقول لي:"ما الذي حدث لك؟ ألا تريد أن تعمل هذا الفيلم؟ أنت فقط من يستطيع أن يعمله؟". أجبته بأنني أريد، وأشرق وجهه فجأة. حقاً لقد كان هو. [أخرج سكورسيزي صورة فوتواغرافية لروبرت دي نيرو في دور جيك لاموتا السمين].

هذا الفيلم تحدث عني، ولم يكن هناك من داعٍ لأن أرويه لبوب، فقد أصبح يعرف القصة، ولكنه أراد مني وعداً فقط. وهكذا فإن نداءً داخلياً ألحَّ عليَّ:"هيا سوف نعمله" وهو "اذهب للقاء ايزابيلا لمجرد خروجك من المشفى... ابق لبضعة أيام في روما، واسترح، ثم عد إلينا... وعندئذ يمكن لنا

العمل فوق السيناريو إذا ما رغبت". غادرت المشفى وسافرت إلى روما، وقصدت شمال إيطاليا لزيارة العائلة روسيلليني[1]، والأخوين تافياني. ثم سافرت لاحقاً بصحبة دي نيرو إلى إحدى الجزر، واشتغلنا هناك على السيناريو.

لقد عملنا خلال أسبوعين على الفيلم، ومن الغريب أنه وبعد عامين قضى بيتر سافيدج (منتج مشارك في الفيلم) في هذه الجزيرة (سينت مارتن) جرّاء أزمة قلبية وهو يلعب الروليت، على أنه يمكن رؤيته وهو يظهر في فيلمي (الثور الهائج) وفي (سائق التاكسي).

عندما عدت من ايطاليا توقفت عن تعاطي المخدرات. وفي مكان ما في إحدى الأمسيات تواعدت مع روبي وكان قد نهض لتوه وتوجه إلى المرحاض. ندهت عليه: "إذا ما أردت الذهاب إلى المرحاض من أجل حقنة، فلا تقلق... بوسعك آخذها أمامي". وردَّ عليَّ هو قائلاً: "أنا لا أحقن نفسي، فأنت جربتها كلها". بهذا الإيقاع المازح غمز هو إلى الوقت والطاقة المهدورين.

لم أعد أحتاج إلى مثل هذه الأشياء، وقد فهمت لتوي ما الذي أريده، ذلك إن آراء الناس لم تعد تهمني.

لم أتحدث إلى بوب،فهو كان يعرف بالضبط ما الذي يريده من هذا الفيلم، وأنا أيضاً كنت أعرف. لقد وثقنا ببعضنا البعض أثناء عملنا المشترك في الجزيرة. كان واضحاً تماماً، وكنت أنا مقتنعاً بذلك في (شوارع خلفية) و(سائق التاكسي) وقد كنت أحس بأنني في أحسن حال.

---

(١) إيزابيلا روسيلليني: زوجة سكورسيزي بين الأعوام ١٩٧٩- ١٩٨٢.

والآن آخذ بعين الاعتبار إن سلوكي المتعلق بالحشيش كان مضحكاً، ولكنني أعي تماماً إن كل من سلك هذه الطريق، امتحن الإحساس نفسه: الحياء. الخوف من أن يتذكر الناس سلوكك وخياراتك، فيعاملونك بالاحتقار. لقد كان مهماً للغاية معرفة من تكون وماذا تفعل في اللحظة التي تقوم فيها بهذا الفعل.

ثبتُ كل مشاهد الملاكمة. وأذكر أن بوب دعاني إلى إحدى تدريباته كي أراقب طريقته بتسديد اللكمات، فيما كان هو يتوسط حلبة النزال. وفي لحظة أدرت رأسي،وقصدني بوب متسائلاً: "أتشاهدني؟". أجبته بـــ "نعم...نعم، فـــأنا هنا من أجلك..". وعاد هو إلى الحلبة.

والشيء الذي لم يعرفه بوب، هو أنني لا أستطيع أن أصور بشكل حيادي. قلت لنفسي:"يجب أن أصور داخل الحلبة. ويجب أن أصور التفاصيل بدقة كبيرة، فهو يستطيع أن يوجه ما يريد من لكمات، ولكنه لن يغير شيئاً. على أية حال كان هو قد صور مثل هذه "اللقاءات" بكاميرا فيديو أظهر فيها قدرات جسدية ولاشيء أكثر، ولكنني لم أستطع أن أقول له هذا، ففي ذلك اليوم شغلتني مسألة كبيرة كانت بانتظاري، فحتى أكسب جولات الملاكمة شكلاً، كان يجب أن نصور المنازلة في الأسابيع العشرة الأولى. أما الأسابيع العشرة المتبقية مع الممثلين فقد كانت صعبة. ولكن هكذا هي الحال دائماً، إذ يمكن لي أن أسميها صوراً عادية لفيلم يعج بالمشاكل، فقد صادفتنا مصاعب كبيرة ونحن نصور مشاهد الملاكمة، وترتب علينا ألا نغض البصر إطلاقاً عن لياقة بوب، وعدد الدوبلات المصورة، وقد أخذ المصور مايكل شابمان على عاتقه مسؤولية حلّ الكثير من المشاكل التي اعترضتنا. ويجب أن أقول إن بوب يتمتع بطاقة غير عادية على الحلبة.

لقد كانت مشاهد الملاكمة تعادل تصوير عشرة أفلام في وقت واحد ..!!

ملك الكوميديا

جاءت الفكرة من المشهد الأخير في (الثور الهائج). عندما حدق بوب في المرآة وجد ملامح شخص عايش لحظات مريعة، فتأذى وسبب الأذى لمن هم حوله، وتوصل إلى حالة موات نفسي له وللعالم المحيط به.

لم أكن قد اكتشفت الطمأنينة بعد، وقد أصبحت عصبياً للغاية بعد (الثور الهائج). وبالنسبة لي كان هذا فيلماً انتحارياً: لقد رهنت فيه كل شيء، وفكرت إنه ربما يكون فيلمي الأخير. تعطشت للسفر، ولتصوير فيلم وثائقي في روما عن حياة القديسين. فكرت جدياً بأن ألقي بنفسي في عباب السينما الوثائقية. ولم أكن قد شعرت بالرضى بعد. أحببت (الثور الهائج)، ولم تكن قد فارقتني حيوتي التي ركنتها في الفيلم من دون أن يكون واضحاً لي كيفية استخدامها. يومها ظهر بوب مجدداً واقترح عليَّ (ملك الكوميديا)، وقال:"بوسعك أن تصور فيلماً في نيويورك بسرعة كبيرة، وسوف تعمله كما تريد". فكرت، ثم تذكرت جيري لويس، وكنت قد التقيته في لاس فيغاس ولوس أنجلس، بعد أن اخترت ساندرا برنهارد. ولم أكن قد استعدت هدوئي بعد (الثور الهائج)، حتى أصابتني حمى ذات الرئة، وقد عولجت منها في روما.

بدأنا تصوير (ملك الكوميديا) بشكل أبكر مما هو متوقع، وبسبب من تهديد المخرجين بالإضراب، ومع أنني لم أكن مرتاحاً للفيلم، ولا أجد نفسي

أحس به جيداً، فقد فهمت لتوي أنني لست مخرجاً حقيقياً. المخرج يجب أن يكون محترفاً، وعليه أن يستيقظ باكراً بقصد الذهاب إلى عمله، أما أنا فكنت كسولاً. كنت في طريقي لأصور فيلماً بعشرين مليون دولار، ولم أكن أحس به. وبوب هو من أعطاني السيناريو قبل عشر سنوات، وآنئذٍ لم أكن قد فهمت الموضوع، ولكن مع مرور عشر سنوات تمكنت من التقاط مغزى الشخصيات (جيري لانغفورد وروبرت ببكين[1]. بوب كان قد أحس بهذه الأشياء منذ البداية، لأنه كان قد أصبح نجماً. وأعتقد إن الفيلم كان ناجحاً، والفضل في ذلك يعود إلى الممثلين الرائعين.

لقد أردت التوصل إلى شيئين: أن أصور ما يمكنني تصويره، وأن أحافظ على أسلوبي في شيء يستحق وعبر تكوينات بسيطة تعطي انطباعاً بأن الأبطال قد سجنوا فيها كي أخلق توتراً في مثل هذه الحالة.

في تلك الأيام كنت مرتبكاً للغاية أمام الحلول البصرية في السينما. بعض النقاد قالوا: "بوسعنا أخذ كادر من الفيلم وتعليقه على الجدار مثل لوحة". تذكرت من فوري بعض الأفلام القديمة القوية والمؤثرة، وقد حضرت أفلام أوزو[2] مثالاً. لم أكن أريد أن أفرض على الجمهور مؤثرات تقنية، مع أن الموضوع يسمح بذلك لأنه كان كوميدياً. وقد قال لي مايكل شابمان (مع إنه لم يكن مصور الفيلم) مباشرة إنه لم يكن ممكناً أن تجري الأمور بهذه الطريقة بسبب المبالغة في نظرتي الصوفية. ربما تكون الأمور فعلاً هكذا،

---

(١) لعب الدورين بالطبع جيري لويس وروبرت دي نيرو.

(٢) ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣- ١٩٦٣) مخرج ياباني ترك أثراً كبيراً على العديد من المخرجين الأوروبيين والأميركيين.

ولكنني عملت على تجريب مختلف في الفيلم، ولهذا لم أصوره بسرعة، بل وضيعت الكثير من حيوتي أثناء التصوير، وكنت أخبط على رأسي وألوم نفسي على هذه المهنة التي اخترتها.

مع فيلم (ملك الكوميديا) فهمت إن التصوير بسرعة سيكون صعباً من أجل الانتقال إلى فيلم آخر. لقد ولى العمر الذي بوسعي أن أناقش فيه بهذه الطريقة. دي نيرو أعجب بالموضوع، وهكذا كان يجب عليَّ أن أعمله، وطالما كان ضرورياً أن أدور لوحدي، فقد تبين لي إنه لم يكن يجب أن أتصرف بهذه الطريقة. هذا لا يعني بالطبع إن الفيلم لن يكون رائعاً، وأن الممثلين لن يكونوا بدورهم رائعين. لقد فهمت إنه يجب أن أصور أفلاماً تنبعث جذوتها من داخلي، مع أنني أعتقد جازماً أن (ملك الكوميديا) فيلم رائع، والممثلون فيه رائعون.

بعد (ملك الكوميديا) كان يجب أن أعمل على (الإغواء الأخير للمسيح). ولكن المشروع لم يكن جاهزاً، وقد أحبطني هذا تماماً.

خلال الثمانينيات كان يجب أن أبحث عن طريقة لأحيا بها، وكان يجب أن أفكر أساساً بعملي.صورت فيلمين لم يكونا مشروعين شخصيين: (بعد العمل) و (لون النقود).

أردت أن أنتظم جيداً وأصبح مخرجاً حقيقياً. وأنا لا أقول ذلك عن تواضع كاذب. أردت أن أحس بخصوصيتي، وأنا أقدم مواضيع ليست لي وأرى إلى أي مدى يمكن لي أن أتبناها.

شبان طيبون

ثماني سنوات تقريباً تفصل بين (ملك الكوميديا) و(شبان طيبون). وخلال هذه الفترة لم أعمل شيئاً مع دي نيرو. وهكذا، وبمناسبة الحديث عن الثنائي في الفن يقول مايكل باول:" عندما لا يستطيع أحدنا أن ينتشل الآخر، فإن هذا التعاون يجب أن يتوقف". من تعاوني مع دي نيرو كنت أنا الأقل ارتياحاً، ليس بسببه، فهو كان خارقاً في (ملك الكوميديا). لكنني فهمت إنه يجب أن أتفادى تصوير المواضيع التي تجر مواضيع أخرى إذا لم تكن تحمل في طياتها أشياء استثنائية. هتفت بداخلي بأنني يجب أن أصور (الإغواء الأخير للمسيح). بول شريدر كان قد كتب سيناريو رائعاً. وأنا بدأت العمل عليه. ولكن بقي كل شيء يراوح في مكانه، وبقيت أنا فارغ اليدين. وعلى مدى يومين متتاليين عرضوا عليَّ مشروعين في هووليود، وقد رفضتهما حتى أصور فيلماً مستقلاً - (بعد العمل). لقد سمح لي هذا الفيلم برواية قصة مختلفة لا أحد بوسعه أن يتكهن كيف ستكون نهايتها: الشيء الآخر الذي كان يهمني هو أن يكون لدي رقابة اقتصادية على السيناريو. رجل وحيد يعدو أثناء الليل ويلتقي في طريقه بنماذج مختلفة. ليس هناك مجاميع، كما إنه لا يوجد هناك مطاردات بالسيارات. وقد علمني هذا الفيلم أن أعمل بسرعة، فلن أربح شيئاً لو عملت ببطء كما هي الحال من قبل، فأنا لست نجماً. فقط المخرجون النجوم بوسعهم العمل بهذه الطريقة ولست أنا. تعلمت العمل

بسرعة، وتعرفت في هذا الوقت إلى ميخائيل بالهاوس[1]. لقد كنت أصور معه من ١٢- ١٦ مشهداً في اليوم.

استمر التصوير شهراً أو عشرة أيام نهارية، ومثلها ليلاً. وبعد هذا الفيلم عملت (لون النقود) بحسب الأعراف الهووليودية ومع النجم بول نيومان. وما إن انتهيت من المونتاج حتى أصبح توم كروز نجماً في مثل هذا الوقت. عملت الفيلم في عام واحد، وهذا زمن قياسي بالنسبة لي، كما إنني التقيت بنجمين: نيومان وكروز.

فيما بعد التقيت بمايكل أوفيتس[2] الذي عرض من فوره أن أوقع عقداً مع شركته لمجرد أن سألني عن الذي يمكن أن أصوره. وقد أجبته حينئذٍ: (الإغواء الأخير للمسيح)، ووافق هو دون تردد.

بعد عام صورنا، ولم يعد بحوزة المنتج أموالاً إضافية، وكنت أنا بحاجة أسبوعين تصوير، وشهرين إضافيين للمونتاج. فقد كان يتوجب عليَّ ألا أقحم بعض الأشياء في الفيلم. أشياء كان يجب أن أسحبها. وقد جاء تصوير (الإغواء الأخير للمسيح) في العام ١٩٨٧، وظهوره في العام ١٩٨٨ ليؤكد إنني أسير في طريقي من جديد.

أذكر أنه في الفترة التي كنت أصور فيها (لون النقود) وقعت صدفة على كتاب نيكولز بيليجي "حياة عائلة مافيا"، وقدرت أنني منذ زمن لم أنجز فيلماً عن العصابات.

---

(١) ميخائيل بالهاوس (١٩٣٥): مصور ألماني عمل مع فاسبندر، وصور لسكورسيزي ستة أفلام.

(٢) مايكل أوفيتس اعتبر في ثمانينيات القرن الماضي أكبر عميل هووليودي. وهو المنتج المنفذ لفيلم سكورسيزي (عصابات نيويورك).

اهتممت كثيراً بحقوق الملكية الفكرية، واتصل بي ايروين وينكلير قائلاً: "أأعجبك الكتاب..؟! حسناً سوف أشتري حقوق ملكيته".

قمت بكتابة السيناريو بالاشتراك مع ايروين وبيليجي بين الأعوام ١٩٨٦ – ١٩٨٨، وكان يلزمنا تباعاً عامين آخرين حتى نحصل على سيناريو مغرٍ، وصرت على قناعة بأنني أمتلك مشروعاً مهماً، وقد تعرضت للكثير من الأسئلة عن خياري الجديد. عندما زرت مارلون براندو في جزيرته عام ١٩٨٧ سألني قائلاً: " لماذا تريد أن تصور فيلماً عن العصابات، فأنت عملت مثل هذا الفيلم من قبل؟".

ومايكل باول[١] قال الشيء نفسه، وتساءلت بدوري عما إذا كنت أخطيء بأقدامي على هذا المشروع. وربما بسبب من ترددي بدأت العمل على (سنوات البراءة)، فقد جذبتني الرواية ما إن أعطاني إياها جي توكس لأقراها، وأخذت أعمل عليها بصحبته هو.

أراد مايكل باول أن يقرأ سيناريو (شبان طيبون)، وأوصيت شو تيلما شونمايكر أن تقرأه له لأنه بدأ يفقد بصره. كان سيناريو جيداً وقوياً ومتماسكاً، وقد أعجبني كثيراً ما كتبته مع نيك.

وقد مرَّ عامان ونصف صورت خلالها (دروس في الحياة) عن رواية "قصص نيويوركية"[٢] .

---

(١) مايكل باول (١٩٠٥ –١٩٩٠) مخرج بريطاني، سيناريست ومنتج.
ترك فيلمه (مجهول لنا بالكامل) تأثيراً كبيراًعلى سكورسيزي.

(٢) فيلم من ثلاث قصص يتضمن (Oedipus wrecks) لوودي آلن، و (life without zoe) لفرنسيس فورد كوبولا.

ومع بداية هذه المرحلة كنت متأكداً من أنني أريد ان أصور (شبان طيبون). كان السيناريو جيداً وكنت أعي ما الذي أريده منه بالضبط، ولكن بعد (الإغواء الأخير للمسيح) و(قصص نيويوركية) قلت لنفسي:"ربما كانوا محقين .. لا يجب أن أصور هذا الفيلم". قرأت تيلما السيناريو لمايكل الذي اتصل بي هاتفياً ليقول لي: "أفهم تماماً، لماذا تريد هذا الفيلم.. صوره، فهذه رؤية جديدة للعصابات". لقد أقنعني تماماً، فذهبت إلى مجموعة" warner bros "، وقد كانوا ينتظرونني كل هذا الوقت لأنهي (الإغواء الأخير للمسيح). قالوا لي: "نريد نجماً". والتفتُ إلى بوب الذي كان قد قرأ السيناريو قبل عام واحد لأستدل منه على دور جيمي، وهو سأل:"جيمي هو من يكون الأكبر سناً، والذي يظهر في بعض المشاهد .. أليس كذلك؟". وأجبته من فوري:" سيكون ذلك رائعاً".

وهكذا، ما أن تأمن بوب حتى تحركت " warner "، وقدمت ميزانية للفيلم من ست وعشرين مليون دولار.

بوب كان قد تغير منذ أن ابتعدنا عن بعضنا في (ملك الكوميديا). كان قد صور في فيلم (حدث ذات مرة في أميركا) مع سيرجيو ليوني، وفي أفلام كثيرة. بكلمات أخرى كان بوب قد غيرَّ من أسلوبه. بعد (حدث ذات مرة في أميركا)، وهو فيلم يستدعي المشاهدة كثيراً صور فيلم (الإرسالية) أيضاً لرولان جوفيه وهو يستحق المشاهدة كثيراً أيضاً. وظهر في دور ثانوي في فيلم (برازيليا) لتيري غيليام. وهكذا أظهر هو رغبته بالعمل من دون انقطاع متنقلاً من مخرج إلى آخر.

بالنسبة إلى (شبان طيبون)، فقد أعطاني ما أريد منه كممثل بالرغم من مدة التصوير القصيرة نسبياً. وتعاوننا كان مثمراً إلى أبعد الحدود، فقد كان

يسألني عما أريد وكنت أجيبه. كان يحقق شيئاً ويمضي نحو المشهد الآخر بسرعة كبيرة، وهذا حفزنا على أن نضحك كثيراً.

تبادلنا الأحاديث في غرفة ماكياجه، وقد قال لي:" أتذكر كيف تحدثنا من قبل ... وماهي القصص التي أتينا عليها .. ولكن لماذا كان يجب أن نتناقش إلى هذا الحد ؟!".

لقد أخذنا بعين الاعتبار أننا تقدمنا في السن ونحن نتذكر الزمن الآفل، الزمن الذي كنت أتناقش فيه مع بوب.

وهكذا كان الحال أيضاً مع (خليج الخوف) و(كازينو).

خليج الخوف

لم يكن معروفاً من سيكون البطل ... أو لم يكن متوقعاً بعبارة أخرى- أدى الدور بالطبع نيك نولتي- أن يكون صاحب مغامرة مع المرأة الشابة التي لعبت دورها إلينا دوغلاس، ولطالما اعتقد النقاد أنهما كانا عشيقين.

لقد حاولت التأكيد على فكرة عقدة الذنب عند المحامي سام باودن (لعب دوره نولتي). وهو، أي المحامي، فقد احترام عائلته، ومهما فعل، فإنهم لن يسامحوه أو يصفحوا عنه.

ماكس كيدي – لعب دوره بوب – يتدخل ليضع حداً لشيء أصبح بمثابة عبء يثقل كاهله. وبالنسبة لدي نيرو قمنا بعمل دراسة عن أشخاص قاموا بعمليات اغتصاب، ووقعنا على وثيقة تخص إمراة مزقوا لها خديها. وهذا النوع من الاعتداء الوحشي ينظر إليه بوصفه "عطلاً وضرراً" فقط. وقد صدمنا أنا ونولتي ودي نيرو لمعرفتنا هذه الحقيقة، ففي وضعيات مماثلة تكون المرأة هي من يخسر على الدوام. وفي الفيلم تدور القصة حول فتاة متطلبة لا تخرج مع أناس غرباء. شربت وثملت .. هكذا ..!!

لم أرد عمل هذا الفيلم، ولكنني كنت قد وعدت "universal"، وهكذا قمت بتجريب بعض الأشياء فيه، نجحت في أمكنة وفشلت في أخرى.

أداء دي نيرو كان حاسماً، وأنا ثمنت هذا عالياً. كان يجب أن نشجعه على نسيان الأفلمة الأولى[1] ، وقد كانت بالمعنى الشائع نموذجاً عن أفلام الثريلر. ميتشوم لعب الدور متحفظاً وبارداً في فيلم تومبسون[2]. كان يتوجب علينا أن ننطلق في وجهة مغايرة، لا لأننا نريد أن نكون مختلفين عن الفيلم الأول، ولكن حتى نتوصل إلى وضع روحي مختلف يتناسب مع ما هو ديني. أعني فكرة الملاك المنتقم، والإنسان الذي يجب عليه أن يدفع ثمن أخطائه.

شكل الفيلم كان مرهوناً بسيناريو ويسلي ستريك. وهذه كانت فكرة سبيلبرغ منتج الفيلم..

في البداية كنت من سيتصدى لإخراج (قائمة شندلر). وكان ستيفن قد كتب السيناريو اقتباساً عن كتاب بالإسم نفسه، وفي اللحظة التي رأى فيها (الإغواء الأخير للمسيح) النور اتصل بي توم بولاك[3] هاتفياً يقترح تصوير (قائمة شندلر)، وشرح لي كيف أن ستيفن لا يحس بجاهزية كي يقلع بالفيلم.

كنت أعرف جيداً أن (قائمة شندلر) مهم بالنسبة لستيفن، وهي فكرة قديمة، كما هي بالنسبة لي فكرة عمل (الإغواء الأخير للمسيح). قمت بقراءة الكتاب، وبدا لي أنه خارق. ولم أفهم لماذا عمل شندلر كل هذا. ربما لأنه كان رجلاً ذا ضمير يقظ..!!

تحدثت إلى ستيف آلن الذي كتب لاحقاً النسخة الأولى من السيناريو. ولكن عندما قرأته أحسست بنفسي سارقاً لأكثر المشاريع التي تهم ستيفن

---

(١) قام بإخراج الفيلم جي. لي. تومبسون عام ١٩٦٢. تمثيل: غريغوري بيك وروبرت ميتشوم.

(٢) لعب دور ماكس كيدي.

(٣) الرئيس السابق لـــ "universal".

بشكل شخصي، وقلت هو من يجب أن يصور (خليج الخوف)، ولكنه أخفق لأسباب شخصية جداً.

وقام ستيفن بقراءة سيناريو (قائمة شندلر)، وأعاد كتابته ثم عمله في المحصلة النهائية. عندئذٍ قررت أنا أن أعمل (خليج الخوف)، هذا الفيلم الهوووليودي كان حقاً بمثابة تمرين أسلوبي على طريقة سبيلبرغ، وخاصة في مشهد العاصفة الذي قمت بالاستعداد الكامل له ورسمته كادراً كادراً. عملت مع غريدي فرنسيس[1]، وهو مصور من مرحلة سينمائية مختلفة. لقد أردنا الفيلم أن يكون من مرحلة مختلفة: إلمر برنشتاين أعاد توزيع موسيقى برنارد هيرمان.

هنري بمستد[2] كان سينوغراف الفيلم. وقد ظهرغريغوري بيك وروبرت ميتشوم، فقد كان الأمر بمثابة وصل بين السينما الأمس وسينما اليوم.

كل مشهد كان لديه خصوصيته، ونحن أردنا ان نظهر أن دي نيرو يعود دائماً ومن دون انقطاع مهما فعلوا به. انا لا أتحدث عن النهاية عندما يخرج من الماء. هذا يجيء في صلب هذا الموضوع المحمل ببعض الأدعية الدينية. وهو هنا لا يستسلم. يقول: "ألحقتم بي الأذى" وسوف تدفعون الثمن، وما من شيء يمكنه أن يغير من قراري. تريدون الذهاب إلى البوليس؟! حسناً .. أنا أيضاً أستطيع أن أذهب إليه.

---

(١) فريدي فرنسيس (١٩١٧): مصور بريطاني. بدأ مشواره السينمائي نهاية الأربعينيات من القرن الفائت ورغم تقدمه بالسن فإنه ما يزال على رأس عمله.

(٢) هنري بمستد (١٩١٥): محارب قديم. سينوغراف. حائز على أوسكارين.

تبحثون عن محامٍ؟! أستطيع أن أؤمنه لكم. لا شيء يمكنكم القيام به. يجب ان تدفعوا الثمن. وعدا ذلك أنت تعرف جيداً إنك لست محقاً". لقد أردت له أن يكون مثل نصل سكين حاد. مع هذه الوشوم على الظهر يصبح جسده سلاحاً قاتلاً. وهو سيمضي حتى النهاية، ويعرف أنه يغامر بخسارة نفسه، ولكن هذا لايهمه. ويصبح نافلاً أن نقول إنه يقدم خدمة للبطل (نيك نولتي)، لأنه فتّح له عينيه وحرضّه على الوقوف في مواجهة ذاته، وهو لم يعد بوسعه العيش أكثر إذا لم يصارع نولتي. دي نيرو فكَّر بالمشهد عندما كان يختبىء تحت السيارة معلقاً في أرضيتها. منذ هذه اللحظة أصبحنا نخوض في غمار فيلم آخر. لم يعد من النوع التقليدي، بل من سينما اليوم.

إنه يشبه (ترميناتور).!! وما إن بدأت أتقبل الموضوع من هذه الزاوية حتى غيرت من شخصية ماكس. ففي الفيلم الأول يطارد الفتاة في المدرسة، فيما تعتقد هي انه آذن فقط. كان لدينا مشهداً مماثلاً في الفيلم الجديد، ولكنني لم أرده. ولهذا فكرت بمشهد آخر بينه وبين الفتاة يحطم فيه الثقة والاحترام شبه المعدومين اللذين تحس بهما تجاه والدها. رأيت المشهد بهذه الطريقة. وستيفن هو من نصحني بإعادة العمل على المشهد مع ويسلي ستريك الذي لم أكن أعرِفه.

اجتمعنا .. بوب .. ويسلي وأنا، وقررنا أن الفيلم بكامله يجب أن ينطلق من هنا. ويسلي أنجز عملاً رائعاً فيما يتعلق بالمشهد، وهذا سمح لنا بأن نبدل كل شيء: الأبطال، العائلة، كل شيء باستثناء النهاية.

(خليج الخوف) هو أكثر فيلم لي يحقق عائدات من شباك التذاكر.ففي الولايات المتحدة حصد ٨٧ مليون دولار، ومثل هذا الرقم تقريباً في أوروبا.

أقول هذا، لأنه قبل أسبوعين قرأت في مجلة "Hollywood reporter". إن (شبان طيبون) حصد فقط ٥٠مليون دولاراً في الولايات المتحدة.

لقد كان تعاوناً ممتازاً بيني وبين دي نيرو في فيلم هووليودي ضخم.

كازينـــو :

أردت بطلين لهذا الفيلم. أحدهما يخضع خضوعاً كاملاً، والأخر خطر للغاية.

وقد اخترت لهذين الدورين بوب وجو (بيشي). وهكذا وجدت نفسي وجهاً لوجه مع روزنتال (الشخصية التي يؤديها بوب).

روزنتال هو الشخص الذي يخفي عواطفه، وهذا بحد ذاته شيء ممتع. وقد أعجبت أنا وبوب بطريقة ارتدائه لملابسه. وكما أفعل دوماً أدخلته في نقاشات كتابة السيناريو، فلم يكن لدينا قصة كاملة. وهكذا عندما تقدمنا بالكتابة أخذت تتجمع المعلومات أكثر فأكثر. وما إن قدموا لي عنصراً جديداً حتى رميت به على عاتق بوب الذي طلب لاحقاً بعض التوضيحات من روزنتال، الذي كان بوسعه أن يقص حكاية أخرى عليه أو على نيك (بيليجي) هاتفياً.

كتبنا بالاعتماد على ذلك الشيء الذي رواه لنا روزنتال والآخرون. وضقنا ذرعاً ونحن ننتظر رواية قصته مع جنجر (لعبت دورها شارون ستون)، بعد أن طعمناها بحوادث حقيقية. غيّرنا البنية السردية، وبدلنا من بعض الأشياء.. وكان الأمر شاقاً وصعباً، لأن التصوير قد تمت برمجته في نفس العام. وبالنسبة لـــ (شبان طيبون)، فقد استنفذنا عامين في كتابة السيناريو. وأنا لم أكن أريد فيلماً من ساعتين، فقد كان يلزمني مستوى زمنياً

آخر. شيء مثل ماكينة عملاقة تعكس أميركا الأمس، وأميركا اليوم. وتعكس في نفس الوقت كل شيء يريد أن يجده الناس فيها بوصفه رمزاً.

في الواقع هذه قصة شخصين يعدوان وراء شوالٍ مملوء بالنقود، وتربطهما ببعضهما علاقة زوجية. وهكذا كان يجب على دي نيرو أن يظهر أكثر احتشاماً. لقد كان سهلاً عليَّ أن أعبر عن نفسي من خلاله كممثل. وكنت محظوظاً لأنه لا يخاف من تأدية أدواره في اللحظات الصعبة. وما هو مثير فيه أنه يملك طيبة غير متناهية وإحساساً كبيراً بالأسى. وكنت آمل أن يحس الجمهور بذلك. لقد نجح بأن يعكس هذه الأشياء في (سائق التاكسي). ولا أعرف كيف توصل إلى ذلك، بالرغم من أننا لم نتبادل الكلمات في بعض اللحظات بغية التفاهم بيننا. لقد تفادينا كل المشاكل غير المهمة التي تصادف الآخرين بهذه الطريقة.

هل هذه ثقة ؟ زهو؟ لقد باتت هذه الأشياء معروفة لنا بشكل لا يصدق.

من دون الموسيقا كنت سأضيع

كانت الموسيقا بالنسبة لي دوماً مصدراً أساسياً للوحي والإلهام. وفي شبابي كانت موسيقا البوب بمثابة الأصوات التي تضخ الحياة في عروقي. أتذكر الآن كل أنواع الموسيقا التي كانت تملأ الشوارع ليلاً. كانت تنثال من السيارات، ومن البيوت.. doo-wop، نمط فرانك سيناترا، الأصوات الأوبرالية.

وبالنسبة لشباب اليوم الذين يستمعون إلى الموسيقا عبر جهاز الووكمان، أو عبر آلات التسجيل في الغرف، فمن الصعب عليهم تصور ما الذي كان عليه الحال آنئذٍ.

بالنسبة لي كان من الطبيعي أن تكون الموسيقا مهمة إلى هذا الحد في عملي السينمائي حتى منذ أن كنت طالباً للسينما وعلومها. في السينما عادة يستخدمون الموسيقا فقط من أجل خلق مزاج عام يتطلبه الفيلم. بكلمات أخرى يصنعون منها ديكوراً في الفيلم. أنا لا أفكر بهذه الطريقة إطلاقاً، ففي (شوارع خلفية) مثلاً أقدم الموسيقا من المرحلة التي يتحدث عنها الفيلم، ولأنها المفضلة من قبل أبطاله، فبدلاً من الاستماع إلى طقطوقات من عام ١٩٧٣، نراهم يميلون إلى جوني إيز و روينتر.

بالنسبة لـ (الثور الهائج) فقد كان توجهي مختلفاً تماماً. استخدمت موسيقا تعود إلى طفولتي المبكرة .. من مخزون أبي وأعمامي. وهكذا

اخترت مقطوعات صغيرة من الأغاني التي بوسعها "مهاجمة" الجمهور متى تطلب الأمر. بوب كروسبي يدندن لحناً من"big noise from Winnetka" عندما ينظر جيك (لاموتا) إلى زوجته فيكي وهي تغادر الملهى الليلي بسيارتها مع مجموعة من الرعاع. عملنا على ألحان مفاجئة من تلك الأيام، ولكنني أكرر إن هذا لا علاقة له بمسألة الضبط، فالفعل في الفيلم يتطور خلال فترة الأربعينيات. الموسيقا هنا تحاكي الغضب والغيرة وغرائز تدمير الذات عند جيك. في (شبان طيبون) كانت الموسيقا قطعة لا تنفصل عن الجو المحيط بالأبطال، حتى أنها أصبحت جزءاً من الحركة السائرة إلى الأمام، والتي تصبح في النهاية خارج نطاق السيطرة. في (كازينو) يبدو الأمر مختلفاً، فالموسيقا ساخرة برغم أجوائه السوداوية والكئيبة.

الموسيقا المشهورة تمتلك سحراً يمكنها من أن تمنح للفيلم قوة وديناميةيمكن أن تنقصه في لحظة ما. وأحد الأمثلة الأكثر سطوعاً هو فيلم (عدو اجتماعي)[1]، وقد اختار فيه مخرجه موسيقا من الفترة الزمنية التي عاش فيها بدل الاوركسترا. وعلى سبيل المثال نجحت مقطوعة "I am forever blowing bubbes" في أن تولد الإحساس المطلوب بالبرودة والسخرية. ثمة صور تتالى هنا وهي تصف عنفاً غير مسموع. الفيلم الآخر الذي تملكتني موسيقاه بقوة هو "scorpio rising" للمخرج كينيث آنغر الذي استخدم أغنيات مشهورة من الخمسينيات والستينيات مع نماذج تعود إلى ثقافة (ملائكة الجحيم)[2].

---

(١) فيلم كلاسيكي عن عصابات الإجرام للمخرج وليم ويلمان (١٩٣١).

(٢) الأفلام التي استوحيت من التوراة بدءاً من سيسيل دي ميل عام ١٩٢٧.

لقد كنت محظوظاً مع المؤلفين الموسيقيين الذين عملت معهم، وأحد مفاتيح فيلم (سائق التاكسي) الموسيقية، تكمن في أن ترافيس (لعب دوره دي نيرو) لم يستمع في حياته لشيء، فهو معزول تماماً. وبرنارد هرمان هو من التقط بشكل مدهش هذا الإحساس الخانق بالعزلة. وهو في البداية رفض أن يكتب موسيقا الفيلم، وقد أرفق رفضه باعتذار حار. ولكنه عاد ووافق بعد أن قرأ السيناريو (أعجبه مشهد ترافيس وهو يصب كحولاً برتقالياً على الكورنفليكس بشكل لا يصدق).

لقد توصلت إلى شخصيات فيلم (الإغواء الأخير للمسيح) بعد أن استمعت بالصدفة إلى فرقة مغربية يطلق عليها اسم "ناس الغيوان". وبعد أن استمعت إلى موسيقا بيتر غابرييل اقتنعت بأن "بدائيتها" المدهشة الناتجة عن إحساس ديني عميق متغلغلة في موسيقا شمال إفريقيا وتركيا وأرمينيا، وبعيداً عن موسيقا (أعظم القصص التي قيلت في يوم ما).

وهكذا، ما الذي يقودنا إلى إيلمر برنشتاين، فأنا أشتاق إلى عمله منذ أعوام، فهو قد أنجز شيئاً غير عادي وهو يعيد توزيع موسيقا برنارد هرمان للنسخة الأولى من (خليج الخوف). وفيلمي بالطبع يبتعد عن الأصل، فحيويته مختلفة تماماً. وبرنشتاين أعاد فيه توزيع الموسيقا بشكل مدهش.

بالنسبة لـــ (سنوات البراءة) فقد احتجت إلى موسيقا بوسعها أن تعكس أجواء تلك المرحلة. وبكلمات أدق، فقد كنت محتاجاً لموسيقا الحجرة من تلك الأيام. فأردت أن أعكس حزن وكرب نيولاند (دانييل دي لويس). وقد تمكن إيلمر من التقاط هذا الإحساس في أعماق نيولاند.

ستانلي كوبريك قال مرة إن كتابة الموسيقا هي من أعظم الأشياء في السينما. وهذا بالضبط ما يمكننا قوله بثقة عن أفلامه هو: ثمة الاستخدام الخلاق للموسيقا العظيمة في (باري ليندن).

ما أعرفه هو إنني كنت سأضيع من دون الموسيقا، فأنا، وغالباً ما يحدث هذا لي، أبدأ بتخيل الفيلم بصرياً بعد أن أكون قد استمعت إلى موسيقاه المختارة ..!!

الفصل الثاني

عالم مسحور

ليس بمقدوري أن أصف تجربتي السينمائية بمثال واحد، فمن أين يمكن لي أن أبدأ ؟!

(المواطن كين – ٨ ١/٢ – الباحثون – شعور – الإنسان الثالث – شرق عدن[١] – قصص هوفمانية[٢] – شاين[٣]– شيميت– العصابة المتوحشة– بوني وكلايد– الكسندر نيفسكي– الوجه ذو الندبة– سفر في ايطاليا[٤]– ٢٠٠١ أوذيسة الفضاء– حياة وموت العقيد بليمب[٥]).

وفي الواقع، فإن أول ذكرى تطفو على السطح، هي تلك المتعلقة بصالة السينما. وأذكر أنهم اقتادوني إلى دور السينما وأنا طفل. أبي وأمي وأخي

---

[١]– فيلم من إخراج إيليا كازان(١٩٥٥) – عن رواية لجون شتاينبك، وأدى الدور الرئيسي فيه جيمس دين.

[٢] – فيلم من إخراج مايكل باول وإيمريك برز برغر (١٩٥١) عن أوبرا جاك أو فنباخ، وأدت الدور الرئيسي فيه راقصة الباليه مويرا شيرر.

[٣] – فيلم ويسترن كلاسيكي لجورج ستيفنس (١٩٥٤).

[٤] – ميلودراما للمخرج روبيرتو روسيلليني (١٩٥٣) شاركت فيها انغريد برغمان.

[٥] – فيلم من إخراج مايكل باول وايمريك برز برغر (١٩٤٣).

تناوبوا على دعوتي، وأول إحساس تشكل لدي هو أنني ألج عالماً مسحوراً غير معروف بالنسبة لي: السجادة الثمينة. العطور. العتمة. الإحساس بالطمأنينة. والأضواء التي تستفز في الذاكرة أصداء الكنيسة وأخيلتها ... المكان الذي يلهب خيالي بالصور.

أول صورة سينمائية تتداعى إلى ذاكرتي كانت إعلاناً عن فيلم لروي روجرز[٦] وهو يمتطي حصانه تريغر، ويقفز فوق شجرة تعيق طريقه. علقّ أبي قائلاً يومها: "هذا هو تريغر .. هل تعرف من هو تريغر؟". وأجبته أنا من فوري قائلاً:"نعم .. هو من يحمل المسدس". وقد أصلح لي خطأي بقوله: " لا ..لا.. هذا اسم الحصان .. سوف نحضر الفيلم ثانية في الأسبوع المقبل".

ما هذا السحر؟!

الفيلم الأول الذي أتذكره هو (صراع تحت الشمس).

العتمة الموحية بالاسترخاء في الصالة تلاشت جراء انفجارات لونية ساطعة تبعها أصوات عيارات نارية، وتيترات المقدمة في الفيلم.

كنت في الخامسة من عمري، وكانت معايشة مدوية: الوقع الوحشي للموسيقا. الطبقات الثلاثة للتكنيكلور . استخدم الحيل مع القناع. وفي النهاية (صراع تحت الشمس) نفسه، فقد اختلط الحابل بالنابل على طريقة كينغ فيدور. وأتذكر فيما الرعشة تسري في عروقي أنني أغمضت عيني عند المشهد النهائي، والموسيقا تهدر صاخبة مع مشاهد جينفر جونس وهي على

---

[٦] – روي روجرز (١٩١١– ١٩٩٨) أسطورة أميركية ونجم عزّ مثيله لمجموعة كبيرة من أفلام الكاوبوي بين الأعوام (١٩٣٨ – ١٩٥٣).

ظهر حصانها، فيما يتراشق عشيقاها بالعيارات النارية. وما إن تبتعد قليلاً حتى يموت الاثنان في المعركة الفاصلة.

كل هذه السنوات لم تقدر على قوة هذه الصورة. وأعتقد جازماً أنني سأظل أعيش هذه الرعشة ما حييت.

ذكريات الأربعينيات :

مصوب الكاميرا باتجاه السعفة الملونة، و"الصوت الإلهي" لسيسيل دي ميل يقدم رائعته (شمشون ودليلة)[7]. عبيد يجرون تماثيل حجرية ضخمة وقد صوروا في كادرات معبرة تعكس عصف سماء دموية.

والقشعريرة التي أتسلل من خلالها إلى السينما، وأنا أجرب الطيران عبر الأبواب الزجاجية للصالة تجيء من بعض صور فيلم (النهر الأحمر)[8] – رجال كاوبوي يتحلقون من حول نار في مخيم ليلي – صور بالأبيض والأسود للّيل.

أمي هي من اقتادتني إلى فيلم الويسترن (إل باسو) في عرضه الثاني (إخراج لويس فوستر ١٩٤٩). مكسيكي يدرب جون واين على استعمال المسدس، الضوء الذي ينعكس على الفوهات الطويلة للمسدسات. الشرارات الفضية التي كانت ستقدح ثانية بعد ٢٧سنة في (سائق التاكسي) حيث يلعب دي نيرو بالمسدسات أمام المرآة.

(إل باسو)، اللون الأزرق الصارخ. اللونان الأساسيان: البرتقالي والأزرق التركوازي. السماوي التركوازي. اللمبات البرتقالية.. أشياء سوريالية.

---

[7] – فيلم (١٩٤٩) من تمثيل فيكتورميتشر وهيدي لامار.

[8] – أول فيلم ويسترن لهوارد هوكس صور عام ١٩٤٨ مع جون واين ومونتغمري كليفت.

(رجل من كولورادو)[٩]، فيلم سيكولوجي قاتم.

شعار "buena vist a disney"يرفرف على الشاشة حتى يفسح مجالاً لـــ "بامبي"- الثراء البصري. وأنا بالكاد تمكنت من الإحساس بالفرشاة وهي "ترسم" الحروف.

الشرب في الحانة في فيلم (دم على القمر)[١٠].

الأوتوبيس الذي نستقله برفقة أبي من كونيز إلى دار سينما تعرض فيلم (أنا أطلق على جيسي جيمس). كل هذا يجيء مشفوعاً بسؤال من نوع هل هناك حقاً من لا يرغب بالذهاب لمشاهدة هذا الفيلم؟!

روبن هود يدخل قاعة الاستقبال الضخمة التابعة للأمير جون وهو يحمل على كتفيه غزالاً ميتاً - (مغامرات روبن هود) يظهر مجدداً بالألوان.

قدما الساحرة الشريرة تظهران في منزل دوروثي، وتختفيان في أفلمة جديدة ملونة، (الساحر من أوز).

جودي غارلاند تطيِّر الأثاث في وجه جين - كيلي[١١].

الانتظار على أحرٍّ من الجمر لفيلم جون فورد[١٢]، وقد ضاع سدى، فقد مرضت وفاتني العرض.

التأثير نفسه مع عروض فيلم (العربة الحديدية) التي استمرت يومي الاثنين والثلاثاء فقط. كل المسنين كانوا في أعمالهم، وأنا حاولت جاهداً إقناع

---

[٩] - فيلم ويسترن (١٩٤٨) للمخرج هنري ليفين. تمثيل: غلين فورد ووليم هولدن.

[١٠] - فيلم ويسترن (١٩٤٨) للمخرج روبرت وايز. تمثيل: روبرت ميتشوم.

[١١] - استعراض موسيقى لفنسنت مينلي - (١٩٤٨).

[١٢] - (هي تضع عقدة صفراء) فيلم ويسترن للمخرج جون فورد (١٩٤٨).

أحد أقربائي ليصطحبني معه، ولكنني فوتَّهُ أيضاً، وحتى يومنا لا أستطيع أن أحصي عدد المرات التي شاهدت فيها هذين الفيلمين، ومع ذلك أحس بأنني لم أشاهدهما بشكل حقيقي وكما لو أن اللحظة المثالية لتقييمها قد ضاعت مني إلى الأبد. وعندما أشاهدهما بشكل حقيقي وكما لو أن اللحظة المثالية لتقيمهما قد ضاعت مني إلى الأبد. وعندما أشاهدهما الآن لا أحس بنفس الطعم الذي كنت سأحس به لو شاهدتهما من قبل، عندما قدما لي شيئاً جذرياً في تلك الفترة. وحلت لاحقاً فترة الخمسينيات، وأخذت أستقل المترو من الشارع الثالث وصولاً إلى الشارع الرابع عشر كي أشاهد أفلاماً مثل (cry danger) مع ديك باول[١٣] و(اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الدوران). وهكذا في ظهيرة يوم أحد وقد تجمع آلاف الأشخاص لمشاهدة (الشيء – من عالم آخر) خرجت[١٤] أنا من صالة العرض، وكانت أشعة الشمس ساطعة، فخربت عليَّ شعوراً كبيراً باللذة أحسست به وأنا أشاهد الفيلم. وإطلاقاً لم أعِ ذلك الشعور بفقدان هذه اللذة إلا عندما غادرت وأنا في العاشرة من عمري الحي الذي شاهدت فيه الفيلم الملون (ذهب مع الريح). (شين)، وقد كنت في العاشرة.

موت المريخيين في (حرب العوالم).[١٥]

القوة المرعبة في (pickup on south street) [١٦]

(النهر)[١٧].

---

١٣ – film noir ١٩٥١ للمخرج روبرت باريش.

١٤– من أفلام الخيال العلمي للمخرج كريستشن نايبي – ١٩٥١

١٥ – فيلم عن رواية هربرت ويلز للمخرج بايرون هاسكين – ١٩٥٣

١٦ – فيلم عن الجاسوسية للمخرج صموئيل فولر– ١٩٥٣

جماليات (العربة الحديدية)[18].

وفيما بعد، وفي ظهيرة يوم قائظ شاهدت ستارة سينما "روكسي" وهي ترفع لتكشف عن شاشة عريضة جداً من منظومة cinema scope[19]. من المؤكد أن هذه الشاشة ستظل عندي بمثابة علامة إلى الأبد .. تماماً كما هو حال تكنيلكور بالنسبة لي، فهو من سيولد لدي ذلك الإحساس الغامر بسعادة لا توصف وأنا أصور به للمرة الأولى في (خليج الخوف).

بدأت أتعرف إلى الديكورات، ولم أعرف ما هي الديكورات المسرحية لأنني لم أكن قد شاهدت مسرحيات من قبل. وعندما شاهدت ديكورات تجريدية للمرة الأولى في حياتي في (الخاتم الفضي) في سينما "وارنر" خرجت من هناك بانطباع مذهل. وكنت في الحادية عشرة من عمري عندما شاهدت أيضاً (الأوركسترا المسافرة)[20].

ولا أنسى بالطبع واحدة من أكبر ذكرياتي في تلك الليلة التي انسللت فيها من فراشي مع ابن عمي مايكل لحضور فيلم (العملاق) في سينما "روكسي" في نيويورك – ألوان، جيمس دين[21].

---

[17]– فيلم للمخرج جان رينوار (١٩٥١) صور في الهند، وهو يتحدث عن أطفال انجليز يعيشون في البنغال. واحد من أجمل الأفلام التي صورت بالألوان في تاريخ السينما.

[18] – فيلم ويسترن للمخرج جون فورد– (١٩٥٠) مع بن جونسون.

[19] – منظومة الشاشة العريضة وهي من تقدمة شركة "twentieth century fox".

[20] – فيلم للمخرج فيكتور سافيل(١٩٥٤) مع فير جينيا ميو، جاك بالانس، بول نيومان.

[21] – فيلم للمخرج جورج ستيفنس (١٩٥٦) مع اليزابيت تايلور، روك هدسون وجيمس دين في آخر دور له.

الانطباع المفاجىء الناتج عن كل ما هو أصيل ومولود من الديكورات والموسيقى عند تقديم مصر القديمة في (أرض الفراعنة[22]).

هووليود في (الشرير والجميلة)[23].

وبرفقة شقيقتي ذهبت لحضور العرض الثاني لفيلم (شبح الأوبرا) بمناسبة عيد أحد القديسين. وهو فيلم معمول بالتكنيكلور[24]، و(الشعاع غير المرئي)[25].

وهناك أيضاً العروض المزدوجة من تلك الفترة: النسخة الملونة من (أربع ورقات نقدية)[26]، و(قارع الطبول)[27].

روبرت دونات في (العلبة السحرية)[28].

(المدمر جو يانغ)[29]، و(The leopard man)[30]،- دماء تسيل عند الباب وتلتهم عقول الصغار. مونتغمري كليفت الذي يدق على بوابة ما في ساحة "واشنطن" في نهاية (الوريثة)[31].

---

[22] – فيلم تاريخي للمخرج هوارد هوكس (١٩٥٥).

[23] – فيلم لفنسنت مينلي (١٩٥٢) مع كيرك دوغلاس ولانا تيرنر.

[24] – سكورسيزي يتحدث عن أفلمة رواية غاستون لوري (١٩٢٥) من قبل المخرج روبرت جوليان.

[25] – فيلم رعب للمخرج لامبرت هيلر (١٩٣٦).

[26] – فيلم للمخرج زولتان كوردا (١٩٣٩).

[27] – فيلم للمخرج زولتان كوردا (١٩٣٨).

[28] – بيوغرافيا مصورة عن واحد من صانعي السينما المنسيين .. الانكليزي وليم فريز- غرين. أخرجه جون بولتينغ.

[29] – فيلم للمخرج أرنست شود ساك.

(القيصر الصغير)[32] و (عدو اجتماعي).

(عدو اجتماعي) أو القوة الكهربية لجيمس كاغني. الفعل الأقوى: استخدام موسيقا معاصرة. موسيقا نسمعها كل يوم، وليست الموسيقا الطقوسية. ذكرياتي ليست متشظية، وهي ترتبط بعائلتي. التفاهم الكامل مع أبي بخصوص هذه المواضيع غير العادية من الصور والعواطف. وكل هذا أشهد عليه لدرجة أن رغبتي بأن أعبر عن نفسي من خلال السينما تتبع أساساً من هنا.

مع انقضاء الوقت، فإن جزءاً من هذا الحب، ألقى بنفسه عليَّ وعلى أطفالي .. أعرض لهم هذه الأفلام التي شاهدتها أنا بنفسي في اللحظة التي اعتقدت فيها أنهم سيقيمونها جيداً.

"منذ وقت ليس بالبعيد عرضت فيلم (الرجل الثالث) لابنتي البالغة من العمر خمسة عشر عاماً".

---

[30] – فيلم تريلر للمخرج جاك تورنيور – (١٩٤٣).

[31] – فيلم عن رواية هنري جميس "ساحة واشنطن" للمخرج وليم وايلر. (١٩٤٩).

[32] – فيلم كلاسيكي عن عالم الإجرام للمخرج مارفن ليروي (١٩٣٠).

عن السينما الإنكليزية

غالية هي السينما الانكليزية على قلبي. وللأمانة أقول إنها تركت تأثيراً كبيراً على معارفي السينمائية كمخرج.

أول ذكرى لي عن فيلم انكليزي تعود إلى العام ١٩٤٨ عندما اشترى أبي أول مُستقبِل تلفزيوني، وقد عرضوا من خلاله الكثير من الأفلام الانكليزية من نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات. وهكذا قضيت الوقت بطوله وانا أشاهد هذه الأفلام. وفي الواقع، فإن ثقافتي السينمائية استمدت منها ... وطبعاً من الأفلام الأميركية، من دون أن أنسى بعض أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة التي اكتشفتها في نهاية الأربعينيات. ومع ذلك يظل للسينما الانكليزية من تلك الفترة ذلك المذاق الخاص عندي.

كل شيء انطلق من الضوء. السماء الإنكليزية المغطاة بالغيوم الأبدية التي تكسب الأفلام الملونة وغير الملونة شكلاً خاصاً، أو تلك التي تعطيها للتخطيطات الكاليغرافية للتيترات التي تقدمها "powell- pressburger"– وأعطي مثالاً: (الأحذية الحمراء). هذه العناصر الأساسية المضافة إلى الأسلوب والأداء التمثيلي خلقت عندي طريقة جديدة لمشاهدة العالم.

هكذا وفي وقت متأخر من مرحلة الدراسة أخذت على عاتقي مهمة دراسة الأفلام الانكليزية منذ أفلام كارل ريد وحتى ديفيد لين. وفي وقت

لاحق عندما بدأ المعهد السينمائي البريطاني بإنتاج الأفلام العظيمة لمايكل باول وايمريك برز برغر[1]. وهذه الإبداعات ظهرت في أفلامي بطريقة من الطرق، وها كم بعض الأمثلة: استخدام صوت الراوي خلف الكادر بفكاهته ولوذعته في شريط قصير أخرجته عام ١٩٥٦ في جامعة نيويورك- (لست أنت فقط .. مري). وهذا الشريط أصبح بعد ٢٥ عاماً نموذجاً لواحد من أفلامي الطويلة (شبان طيبون) ثم (سنوات البراءة). أعرف أن هذه الفكاهة مستوحاة من ذلك الصوت الساحر في الفيلم الرائع (قلوب طيبة) من قبل دينيس برايز وروبرت هايمر. هناك مشهد في فيلم (حياة وموت العقيد بليمب) لمايكل باول وايمريك برز برغر يستعد فيه روبرت لايفسي وانطون وولبروك للمبارزة: عندما يبدأان بمصالبة السيفين تبتعد الكاميرا من خلال أشعة الشمس، لأن المهم ليس المبارزة بحد ذاتها، بل الاستعدادات المصاحبة لها. هذا هو عماد الفيلم، فبعد المبارزة يصبحان صديقين. ومن هنا بالضبط استوحيت مشهد جيك لاموتا في (الثور الهائج) وهو يخرج إلى الحلبة في كادر طويل بــــ "الاستيدي كام".

في وقت متأخر من الستينيات وفي فيلم (السبت مساء ... الأحد صباحاً، نشاهد آلبرت فيني وهو يحدق في المرآة ويقول:"من أكون أنا؟". المشهد يوحي مباشرة بيتيترات المقدمة في (شوارع خلفية) عندما يستيقظ هارفي كايتل من كابوس فظيع ويحدق بالمرآة، ويفكر في الشيء ذاته.

ولكن من جهة أخرى إذا ما تكلمنا بشكل عام، فإن التقنيات المستخدمة في (توم جونز) جاءت للدعم بالموازاة مع الموجة الجديدة التي حررتنا، نحن،

---

[1] - ايمريك برز برغر (١٩٠٢- ١٩٨٨) مخرج بريطاني من أصل هنغاري.

الذين كنا ندرس السينما في الستينيات بمنطق التربية التقليدية. ولكن يظل المهم بالنسبة لي هو أثر السينما الانكليزية، وواحد من أفلامي الأولى يعود فضل معماره الروائي إلى فيلم (العلبة السحرية).

(العلبة السحرية) للمخرج جون بولتينغ، أنتجه رونالد هيم[٢]، وهو مخرج كبير في نفس الوقت. وبحسب علمي فإنه الفيلم الوحيد الذي اشتغل عليه من أجل اختراع السينما، وهو كان بمثابة النبراس في صناعة السينما الانكليزية، كما كان اكتشافاً غير عادي بالنسبة لي، وأبي هو من دعاني لمشاهدته في الأكاديمية الموسيقية في نيويورك عام ١٩٥٣.

يروي الفيلم قصة المخترع البريطاني وليم فريز – غرين. واحد من أولئك الرواد غير المعترف بهم في تاريخ هذه السينما. وفي أحد المشاهد يوضح غرين مبدأ الاحتفاظ بالبنية الروائية في الفيلم، وهو ما يعد في صلب عملية الفهم السينمائي. وهو يكرسه لصديقته هنا عبر تحويل الصفحات إلى كتاب، وقد استهلك مجموعة كبيرة من الرسوم:كل هذه اللوحات مجتزأة وثابتة وهي تبدو في حال تقبلها بمثابة معجزة..!!

هكذا فهمت للمرة الأولى في حياتي ما الذي تقدمه الأفلام.الأفلام التي أسرتني وأنا في العاشرة من عمري.. وما أتذكره منها، فقد فهمت في لحظة كيف تتم صناعتها .. وكيف أنني لم أعد أنا نفسي.

لقد كان مهماً للغاية ان أفهم مغزى دعوة أبي لي لمشاهدة حياة فريز– غرين[٣] في فيلم، لأفهم حجم الضرر والأذى اللذين تعقبانه وهو يخترع هذه

---

٢ – رونالدهيم: (١٩١١) مصور بريطاني وسيناريست ... ومخرج.

٣ – وليم فريز – غرين: (١٨٥٥– ١٩٢١) مصور بريطاني ومخترع. صنع أولى الكاميرات السينمائية قبل عام ١٨٨٨ بالتعاون مع المهندس مورتيمر ايفانز.

الآلة العجيبة، ولأعرف إن أبي يختزل كل شيء في أساس نشأتي، برغم من أنه ليس ذلك الإنسان المثقف، فما من كتبٍ في المنزل، وعمله كان ناطراً في دار للأزياء، ولكنه كان يعشق السينما. وحتى اللحظة ما زلت أسأل نفسي لماذا دعاني لمشاهدة (العلبة السحرية) بالذات؟!

كنت أعاني من القرحة وأقربائي يدعونني لحضور الأفلام من دون انقطاع. لقد تولعت بأفلام الويسترن، ولهذا فإنهم غالباً ما كانوا يدعونني لحضور هذه النوعية من الأفلام التي كانت تحتل المقام الثاني في "بوستر" العروض المزدوجة: ثمة في المرتبة الأولى إعلان عن فيلم كبير من نوعية (أوتوستراد الغروب) و(الشرير والجميلة). أفلام للكبار كنت قد شاهدتها في مناسبات مختلفة. وبما يخص (الشرير والجميلة)، فإنني قمت ببعض الاستقصاءات قبل خمسة عشر يوماً، لأرى ما الذي وضعوه في الأكاديمية الموسيقية في نفس الوقت: (مدرسة الأسرار) ... فيلم انكليزي آخر أخرجه بيتر أوستينوف[٤]. وقد وجدت أن هذه النماذج من الأفلام قد أثارت أبي وحرضته على مشاهدتها بالرغم من أنه عامل بسيط في دار للأزياء.

أفكر بعالمية السينما وقدرتها على تجاوز كل الحدود وهي تلتفت نحو كل البشر على وجه البسيطة. وليس هناك من داعٍ لأوجز رد فعل أبي وهو يرى تأثير هذه القوة الإبداعية عليّ.

وهكذا أجدني مستمراً بالحديث عن هذا الفيلمَ، ففي النهاية أسأل عن عما إذا كان تأثيره مستمداً من ألوانه الجميلة، أم من أسلوبه، أم من أجل الكفاح بغية اختراع تقنيات صناعة الأفلام، أم من أجل قصة هذا الإنسان

---

[٤] – دراما حربية للممثل ابن الـــ ٢٥ عاماً في ذلك الوقت.

ومعركته مع عائلة فريز- غرين، أم من أجل الممثل، روبرت دونات الذي كان يعجبني كثيراً، فقد رأيته عدة مرات في فيلم انكليزي مايزال يدهشني واسمه (الشبح الذاهب إلى الغرب)[٥]...؟!!

ربما في حالة من حالات شرودي تسللت إليَّ كل هذه الأشياء، وقد استمدت خصوصيتها من هوس فريز- غرين. وهي ذات الخصوصية التي انتقلت لي بالعدوى أنا أيضاً. وهكذا رحت أراقب (العلبة السحرية) مثل مسحور. وينبغي أن أعترف أن هذه الحالة ما تزال تعتريني إلى اليوم، وأشعر بها جيداً مع تيلما شونمايكر في غرفة المونتاج.

حقاً ... هناك شيء لا يصدق. سأوضح: تأخذ قطعتين من فيلم، وفي واحدة يوجد حركة، وفي الثانية يوجد حركة أيضاً، وما إن تلصقهما ببعضهما حتى تحصل على شيء مختلف. القطع لوحده يخلق حركة من نوع مختلف. حركة تكمن في روحية العين، ذلك إن الحديث يدور عن شيء بقدر ما هو جماعي يظل روحياً بفردانيته، فيما الجمهور يناقش في الواقع تجربة، عاطفة، ذكرى، وعداً، معايشة روحية. ودائماً كنت أفكر إن الفيلم يقدم جواباً على سؤال عتيق جداً يرتبط بالبشرية نفسها: الرغبة بمبادلة الذاكرة الجماعية. خلافة جماعية. ولهذا ربما تبدو السينما في مظهر كوني. وكم تبدو عظيمة سلطة ذلك الشيء الذي ساعد فريز - غرين على اختراعه، ليس من أجل الادهاش فقط، وهو الذي كان يخصه أيضاً. لقد جرب مغامرة مقدسة في مجال إبداعه. اكتشف مفتاح الحقيقة الأخرى الكامنة في مستوى آخر من

---

[٥] - روبرت دونات (١٩٠٥- ١٩٥٨) نجم بريطاني كبير خلال الثلاثينيات والأربعينيات. والفيلم المذكور صوره رينيه كلير في انكلترا عام ١٩٣٦.

التجربة البشرية المعاشة. واليوم ندخل المئوية الثانية للسينما، فيما تظل السينما الانكليزية بالنسبة لي بمثابة الموجه الأساسي: من (tow cities) لديل جوديتشي وحتى (londom films) لسكوردا. ومن (rank) وحتى ستوديوهات (ealing) و(gainsborough)، (hammer)، (woodfall)، (goldcrest)، (handmade)، دون ان نغفل بالطبع شركة (archers) لباول برزبرغر[٦]، والفضل في هذا التقليد يعود إلى أن السينما الانكليزية متجددة دوماً، وهي ذلك الشيء الذي يمكن لك أن تبني فوقه وتجدد.

أن تصور نيويورك

عندما تصنع فيلماً في نيويورك، فإنك تحصل على أكثر مما تطلب. وقد عرفت هذا عندما صورت (سائق التاكسي). درجة حرارة لا تطاق (٣٦) درجة وصيف بارد يخيم على المدينة – وقت غريب للتصوير، والأغرب من كل هذا هو إضراب عمال النظافة الذي رافق تصوير (شوارع خلفية) في لوس أنجلس، فقد كان يجب علينا أن نبعثر القمامة في الشوارع حتى تشبه نيويورك، والآن أصبح مطلوباً من أن نجمع ما بعثرناه ...!! وخارج كل هذه المشاكل .. الصخب والشروط المجحفة للعمل، ثمة في نيويورك إحساس ما يوجه الموضوع الذي يجري العمل عليه (مهما كانت طبيعة هذا الموضوع)، والذي يلامس سلوك الأبطال في النهاية، بالرغم من أن كل من يعيش في هذه المدينة يعرف عما أتكلم. وهذا الإحساس ينجح دائماً بنقل العدوى لكل الأفلام المصورة في الاستوديوهات عن نيويورك.

---

[٦] – أسماء شركات إنتاج بريطانية في مراحل مختلفة من تاريخ السينما.

وبالنسبة لنيويورك تصبح هذه المسميات بمثابة فظاظة وخوف، فهي هنا ترفض أن تكون مجرد ديكور كما هو حال لوس أنجلس في الكثير من الأفلام. ومن المؤكد أن أولى الأفلام الكبيرة المعمولة عن نيويورك جاءت اقتباساً عن أعمال أدبية، وصورت بالقرب من مانهاتن في بداية القرن العشرين، وهذه وثائق مهمة للغاية. لقد صوروا فيها ليس العلامات المهمة وحسب، بالرغم أنه من المدهش أن تكتشف مانهاتن في ذلك، بل وحتى الأماكن الخلفية فيها. ولقد قمنا بدراسة هذه الأفلام بصبر وأناة، عندما كنا نجهز لـــ (سنوات البراءة). واحد من هذه الأفلام وأذكر إن اسمه (ما الذي حدث عند الشارع الثالث والعشرين) الذي يصف يوماً عاصفاً من أيام عام ١٩٠١ أوحى بمشهد الرجال وهم يضغطون على قبعاتهم بأيديهم.

ديفيد وورك غريفث صور مجموعة من هذه "الرولات" في نيويورك، وأنا أشاهدها من حين لآخر حتى أتذكر ما الذي يقدمه فيلم ما وكيف تتم صناعته، فكلهم كانوا مؤسسين ورواداً في هذه الصناعة، يشهد على ما أقوله (فرسان من بيغ)[١]، وفيه أول دور لليليان غيش. صحيح أن (regeneration) [٢] صور بعد ثلاث سنوات، ولكن ديكورات غريفث تظل عارية وفظة أكثر، ويظل الإحساس بحياة قاطني الأحياء العمالية صارماً.

---

[١] – فيلم قصير(١٧دقيقة) ١٩١٢– يتحدث عن زوج فقير يتعرض لسطو مسلح من قبل عصابة إجرامية.

[٢] – فيلم يروي قصة ولد ترعرع في الشوارع وأصبح عضواً خطراً في عصابة.

[٣] – كوميديا من عام ١٩٣٤.

[٤] – donot be ridic – لا تجعل من نفسك مغفلاً.

فيلم (الجمهرة) لكينغ فيدور يتفحص الحياة النيويوركية من وجهة نظر مغايرة – تشاؤم الطبقة الوسطى، الضغط الذي لا يصدق على كل شخص يريد أن يعيش باحترام، والإخفاق عندما يعي إن الحياة لا تلبي طموحاته. وهو حال شبيه بكثير من الأفلام الصامتة، فهذه العملية الإبداعية تعنى ببعض الخطوط التجريبية (الكادر الذي يبدو كما لو أنه يرفعنا إلى القمة، ومن ثم يدخلنا من النافذة) مع عمل رائع على ديكور طبيعي في كوني أيلاند (يوجد مثل هذا المشهد في speedy لهارولد لويد – ١٩٢٨) أو الكادرات التي صورت من سقف باص ينحدر في الجادة الخامسة. وهكذا، فبعد الثلاثينيات سوف نشاهد القليل من الديكورات الطبيعية، والكثير من الأفلام التي تبدأ بحركات بانورامية لمانهاتن، ولكن بعد هذا ومن دون تأخير دخلنا إلى الاستوديوهات. وكما أسلفت من قبل، فإن الإحساس بنيويورك يحضر في أجود الأفلام المصورة في الاستوديوهات فقط. بداية (القرن العشرون) لهوكس تتشظى في نيويورك، ولكن الطاقة المجنونة التي تتفجر بين جون باريمور وكارول لومبارد هي برودواي صافٍ في مستهل القرن[٥]. وهذا مضحك للغاية، ولكنه فيلم واقعي جداً عن الأحاسيس الكوميدية. (الشارع الثاني والأربعون) يقدم بالطبع الوجه الآخر لبرودواي، فهو فيلم صارخ عن الجانب المؤسف في عالم الاستعراض، وموضوعه الحقيقي هو الاستغلال الكامل للراقصات.

(الضحية السابعة) – ١٩٤٣– فيلم له خصوصية كبيرة، وهو واحد من أفضل الأفلام التي قدمها المنتج فال ليوتن مع"rko"، والأول لمارك روبن.

---

[٥]- فيلم من العام ١٩٤٧ مع رونالد كولمان.

الفيلم يتحدث عن أتباع الشيطان في غرينتش فيلدج، ويستخدم الأجواء البوهيمية بطريقة راعبة، وتلك هي إحدى علامات ليوتن المسجلة. (العطلة الضائعة) لبيلي وايلدر -١٩٤٤- فيلم رعب من نوع مختلف: ثمة عمل مدهش على الديكورات الطبيعية في الجادة الثالثة ودراسة متبحرة في السلوك النيويوركي. على سبيل المثال: الفتاة التي تكرر من دون انقطاع "donot be ridic"[٤]

(حياة مزدوجة) لجورج كيو كور يناقش أيضاً عالم الاستعراض، ولكن من وجهة نظر الممثل الذي يجن وهو يتماهى مع عطيل – قوي جداً، وهو فيلم تجريبي تقريباً وأنا أثمنه عالياً[٥].

في فترة الأربعنيات كان هناك الكثير من الأفلام الرائعة عن نيويورك في نهاية القرن ١٩ ومستهل القرن الـ ٢٠ مثل (شقراء التوت البري) لراؤول وولش (وولش كان طفلاً في تسعينيات القرن التاسع عشر، وهذا يعني أنه يعرف أدق التفاصيل المهمة لفيلمه)[٦]، كما أجدني أحس مباشرة بـ (شجرة تنمو في بروكلين) لإليا كازان[٧]، و(الوريثة) لوليم وايلر الذي ترك تأثيراً كبيراً على (سنوات البراءة).

(قوة الشر) لإبراهام بولونسكي -١٩٤٨- تملكني بقوة، لأنني تعرفت على العالم للمرة الأولى في حياتي .. العالم الذي أعيش فيه: لا أتحدث عن الديكورات الطبيعية التي كانت تفوق الوصف، بل عن تشقق العلاقات

---

٦ – كوميديا رومانسية -١٩٤١- مع جيمس كاغني وأوليفيادي هافيلاند وريتاهيوارث.

٧ – فيلم من العام ١٩٤٥.

الإنسانية، والواقع الذي يعيش فيه الأبطال. كان حلاً حاسماً بالنسبة لتصوير (الثور الهائج). الإحساس بالخيانة بين الأشقاء. التصوير في الضوء والظل.

الديكورات الطبيعية في (قوة الشر) تجريبية إلى حدٍ ما، فيما هي في فيلم (على الشاطىء الآخر) لإيليا كازان رمادية وقاتمة، ومع ذلك فهما يمتلكان إحساساً غير معقول بالتراجيدية المدينية. (قوة الشر) يذكرٌ بشكسبير، فيما (على الشاطىء الأخر) يشبه الأوبرا إلى حدٍ ما. (الرائحة الحلوة للنجاح) لألكسندر ماكيندريك هو أيضاً فيلم يلامس التشظي العاطفي في عالم الاستعراض، وقد نجح المصور جيمس وون هاي في أن يعمل من برودواي مرطباناً أنيقاً للجرذان. يعجبني كثيراً فيلماً قصيراً صور في الخمسينيات واسمه (على ناصية الشارع) لجيمس إيجي، جاينس ليوب ومصورة كبيرة اسمها هيلين ليفيت. وقد أهداني ريتشارد برايز شريط الفيلم: ١٥ دقيقة عن الحياة اليومية في هارلم. المونتاج رائع ويخلق إيحاء بالخوف بسبب الإحساس الحاد بالارتجال والتفصيلات.

(ظلال) لجون كاسافيتس كان حدثاً كبيراً بالنسبة لي: تقديم توثيقي لأناس يظهرون للوهلة الأولى كما لو أنهم التقطوا من الشوارع (عالم بارد)[٨]، لشارلي كلارك معمول في نفس الوقت وهو فيلم استفزازي، لكنه اليوم بالكاد يقول شيئاً مع أنه يستحق مكانة مبرزة في تاريخ السينما.

وجرت العادة ألا يدور الحديث عن (مرشح من منشوريا)[٩] بوصفه فيلماً عن نيويورك. في واحدٍ من أكثر مشاهده روعة نرى فيه أجمل الديكورات

---

[٨] – فيلم بالأبيض والأسود- ١٩٦٣ يتحدث عن العصابات الإجرامية.

[٩] – ثريلر بوليسي لجون فرانكنهماير – ١٩٦٢ مع فرانك سيناترا.

الطبيعية المدينية. عندما يخطو لورنس هارفي بمحاذاة الحديقة المركزية ويلقي بنفسه في الماء. كما لا يمكن ألا نتذكر (طفل روز ماري) لبولانسكي، وكل شيء فيه عن مانهاتن العلوية. كل شيء تفكر فيه وتعرفه يصبح غريباً فجأة، كما لو أنك تكتشف المدينة من خلال زاوية جديدة. وينطبق هذا أيضاً على فيلم (كاوبوي منتصف الليل) .. فيلم رائع عن الأوهام الضائعة لمدينة نيويورك ... مدينة التفاحة الكبيرة ...!!

كما أنحني بجلال أمام (الرقيب السيء) لآبل فيرارا، فهو يظهر كيف يمكن للمدينة أن تحطم من تشاء، وكيف تصل إلى الأعماق. وليس ثمة جدول عن الأفلام المصورة عن نيويورك لا يكون غاصاً بأفلام وودي آلن. رؤيته للحياة النيويوركية مختلفة بالكامل عن رؤيتي، وفيلمه (مانهاتن) رائع، حلو، ومرير بولعه النيويوركي.

أعرف من دون شك أنني أنسى الكثير من الأفلام، ولكنني أصر على تذكر (الرجال الاثنا عشر الغاضبون) لسيدني لوميت و(ظهيرة كلبية)[١٠]،ومن دون أن أنسى فيلماً أقل شهرة اسمه (stage struck)[١١]، بديكوراته الطبيعية المدهشة والكاميرا الملونة الرائعة.

(باوري) لباول وولش، (ماديفن) لدون سيغال[١٢]، (blast of silence)- ١٩٦١- لآلن بارن، (side street)-١٩٤٩- لأنطوني مان، (المدينة العارية) لجول داسن، (شارع حديقة روي) ١٩٥٢و (pickup on south street)

---

[١٠] - فيلم بوليسي لسيدني لوميت -١٩٧٥- مع آل باتشينو.

[١١] - فيلم لسيدني لوميت -١٩٥٨- مع هنري فوندا.

[١٢] - فيلم من العام ١٩٣٣ مع وولز بيري وجورج رافت.

لصموئيل فولر، (odds against tomorrow) لروبرت وايز[١٣]، (منتصف الليل) لديلبرت مان عن مسرحية لبادي تشايفسكي[١٤]، (نافذة على القصر) لألفريد هيتشكوك ، (the clock)[١٥] ، و (الأوركسترا المسافرة) لفنسنت مينلي ، (it's always fair weather)[١٦] لستانلي دونن وجين كيلي، وطبعاً (هروب من نيويورك) لجون كارنبتر .. وهذا الفيلم مهم جداً لكل المجانين الذين يرغبون بالعيش في هذه المدينة.

---

[١٣] – فيلم بوليسي من العام ١٩٦٨ مع ريتشارد ويد مارك وهنري فوندا.

[١٤] – فيلم من العام ١٩٥٩ مع كيم نوفاك وفردريك مارش.

[١٥] – ميلو دراما من العام ١٩٤٥ مع جودي غارلاند.

[١٦] – استعراض موسيقي من العام ١٩٥٥ مع جين كيلي.

مسرّاتي كسينمائي

برناردو بيرتولوتشي

ما زلت أنحني أمام بيرتولوتشي. وأنا أفعل ذلك منذ أول فيلم له – (قبل الثورة)، وقد أخرجه عام ١٩٦٤. ولطالما رغبت بعمل مثل هذا الفيلم. هكذا، فقد صورت في عام ١٩٦٩ فيلم (من يقرع بابي)، وهو لا يمكن أن يقارن بفيلم بيرتولوتشي بأي حال من الأحوال، فأنا دائماً قبلت بهذا المخرج بوصفه جزءاً من التراث الكبير للفن الإيطالي وقد فهمت في أكثر من مناسبة بانني لن أنجح أبداً في أي مقارنة معه، ولا في الوصول إلى ما يقوم به هو، لأنه ينحدر من ثقافة أخرى، فأبوه شاعر، وهو نفسه كتب الشعر ونشر الكثير منه. بيرتولوتشي تربى على وعي سياسي لم أحصل عليه أنا في حالتي، ففي البيت الذي ترعرت فيه لم يكن هناك كتاب واحد.

وفي عائلتي لم يتحدث أحد بالسياسة، ولم يكن معروفاً لنا فكر اليسار أو فكر اليمين، حتى أن أحداً لم يأخذ هذه الأفكار على محمل الجدّ. شيء من هذا القبيل لم يلهب طفولتي، والشيء الوحيد الذي عرفته: الاحترام .. إشارات المرور و...... الدين. وهكذا، وجدت نفسي وحيداً وأنا أغذ الخطى في طريقي.

بيرتولوتشي وكوبريك، مخرجان، يساعدانني بأفلامهما، ويجعلانني أتماسك. وأحياناً أشاهد أفلامهما من دون صوت، وأعيش في رعب، وأعرف أنني لن أصل أبداً إلى الشيء الذي يقومان به: الكادرات، اللقطات، حركة الكاميرا في (القرن العشرون) مع أنني أفضل (التانغو الأخير في باريس) و(المنتظم) و(إستراتيجية العنكبوت). في (قبل الثورة) هناك شعر حقيقي في الحلول البصرية والموسيقا، والحوار رائع جداً. وأنا لا أملُّ أبداً من مشاهدة هذه الأفلام ... كذلك هو الحال أيضاً بالنسبة لأفلام كوبريك.

ألفريد هيتشكوك

(dial m for murder)[1] فيلم رائع للمشاهدة – درس بليغ في المونتاج، ولهذا غالباً ما أوصي به تلامذتي، حتى أنني شاهدته قبل عامين في الحالة التي صور فيها، واستوعبته.

كنت في الثانية عشرة من عمري عندما شاهدته للمرة الأولى، وقد أعجبني كثيراً في حالته هذه، مع أن أجواءه مسرحية للغاية. مشهد القتل، الإثارة من حول الزوج. وهل سيدفعونه باتجاه الحائط أم لا؟ وأكثر شيء لفت انتباهي هو استخدام اللون، والقصة. ولقد أدهشني روبرت كامينغر وري ميلاند. وإطلاقاً لم أكن مقتنعاً بان غريس كيلي ممثلة كبيرة، فقد كنت أفضل بربارة ستانويك. ولم أفهم هوس هيتشكوك بالشقراوات وعيونهن الزرق. أعترف بأنني أعجبت كثيراً بغريس كيلي في (نافذة على القصر). (dial m for murder) يسحرني الآن بنفس الطريقة ... انظروا إلى هيتشكوك وكيف يبدل

[1] – ثريلر من العام ١٩٥٤.

الزاوية عندما يوضح ري ميلان للقاتل الطريقة التي يريد فيها قتل زوجته؟ ودققوا بالتفاصيل في الكادرات التي تمور بالحوارات، واللحظة التي يقرر فيها تبديل هذه التفاصيل وجعلها دقيقة للغاية. وهو لا يستعمل لقطة تفصيلية على كامل الشاشة بشكل فجائي، فهو بالكاد يقوم بتحريك الكاميرا. وهذا الشيء ينطبق أيضاً على الجزء الأول من (الطيور) الذي يظل بحسب قناعتي أكثر تماسكاً من الجزء الثاني. (شيميت) و(الطيور) من بين أفلام هيتشكوك التي أشاهدها باستمرار مع الصوت أو من دونه. وبالنسبة لي فإنها تظل مثل الموسيقا، تماماً كما هي أفلام بيرتولوتشي وكوبريك.

(باري ليندون)، (لوليتا)، ومن دون أن أنسى بالطبع (٢٠٠١- أوذيسة الفضاء). لقد تعلمت كثيراً من تكرار مشاهدة (dial m for murder) الذي ترك أثراً كبيراً على (كازينو)، وخاصة في مشاهد ل.ك. جونسن وهو يسأل زوجته: ماذا تناولت على الغداء؟ -سلطة- أووو.سلطة؟! وماذا تناولت جنيفر؟ أريدك أن تتصلي بها، وأنا سأسترق السمع على السماعة الثانية". ويسود صمت قاتل. الكاميرا لا تتحرك، لأنه ما من معنى. لقد أردت من البداية أن أصور كل شيء مع الممثلين في لقطات أميركية، ولكن كان لدي مشاكل مع القياس ٢:٣٥، وليس مع ١:٨٥، ولا حتى ١:٣٣. لم ننجح بالوصول إلى التوتير المطلوب، وقمت عندئذٍ بعمل كادر مثير في هذا المشهد مع دي نيرو عندما يضبط الوضوح البؤري فوقه، فيما هو يملأ الشاشة بظهره.

هكذا، ما إن أحس بالتعب حتى أضع (dial m for murder)، للمشاهدة كما لو أنني أستمع إلى فوغا من باخ. المتعة هي نفسها، وأنا أنصح طلاب السينما دوماً بتحليل أفلام هتيشكوك، ويلز، وفورد.

آبل فيرارا

(الضابط السيء) لآبل فيرارا فيلم قابضٌ، وأنا أردت من فيلم (الإغواء الأخير للمسيح) أن يشبهه، ولكنني لم أتحصل على ما أريد في بعض الأشياء. ومن دون شك حصل هذا بسبب عملي المباشر على شخصية المسيح. وبالنسبة لهارفي كايتل، فإن دوره في (الضابط السيء) قدم له ذلك الشيء الذي طمح إليه طوال حياته. وقد قرر كلانا البحث في هذا الاتجاه الذي توصلنا إليه من خلال الأفلام التي صورناها معاً. وقد نجح هو وفيرارا بالوصول إلى ذلك الشيء الذي نزعت إليه في (الإغواء الأخير للمسيح) وخاصة في مشهد الصدام مع المسيح في الكنيسة، ليس بسبب من عدم المباشرة المعطلة في المشهد، ولكن من أجل اللحظة التي يبكي هو فيها، ويكرر بأنه "سيء". النهاية رائعة مع الطفل الهارب. كما إن استخدام موسيقا "pledging my love" لجون ايز كان رائعاً، وكنت قد استخدمتها من قبل في (شوارع خلفية). هذا فيلم استثنائي وغير عادي بالرغم من انه لا يلبي ذائقة الجميع. ولقد جذبني فيه موضوعته وأسلوبه المباشر. وعلى سبيل المثال فإن مشهد كايتل مع الفتاتين وهو يستمع إلى الموسيقا، وفي الكادر التالي يكون عارياً. ما من داعٍ لأن يكون هناك أسلوب: فيلم قوي بما فيه الكفاية درجة أن الأسلوب هنا يعود من دون جدوى. ثمة مثال آخر: عندما يحقن نفسه وهو برفقة فتاة من الواضح إنها تتعاطى المخدرات، فليس هناك ما هو مهم، وإذا ما ضحكت فإنك يجب أن تلحق بالبطل إلى الأعماق. وبالنسبة لي، فإنه يظل واحداً من الأفلام الكبيرة التي تقنعك بالغوص عميقاً جداً حتى تجده ..!!

جان رينوار

في الوقت الذي اكتشفت فيه أفلامه لم أكن أعرف من هو ولا من أين جاء. أعجبني (دفتر يوميات شغالة)[٢] مع بوليت غودار وبرجيز ميرديت. أما فيلم (النهر)، فالفضل في مشاهدته يعود لأبي، وقد سمح لي هذا الفيلم باكتشاف الهند: الموسيقا، والناس الذين كانوا رائعين في كل أفلامه، وليس في هذا الفيلم وحسب. ومازلت أحتفظ بذكرى طيبة عن العلاقات بين أبطال (دفتر يوميات شغالة).لم أفهم كل شيء من الفيلم وقتئذٍ، فقد كنت في الثامنة أو في التاسعة من عمري. فيما بعد اكتشفت (إمرأة الشاطىء)[٣]، و(الجنوبي)[٤]، فقد كان الثالث في ترتيبه بين أفلام رينوار التي شاهدتها، وتذكرت اسمه من التيترات. فيما بعد، وعندما حدثونا في المدرسة عن الرسام الانطباعي رينوار، هتفت في أعماقي قائلاً إنه من المؤكد أن ثمة صلة ما بينهما. وقد كان كل شيء يكتسب معنى ما، ففي العام ١٩٥٩ اكتشفت النسخة المرممة من (الوهم الكبير)، وهذا الفيلم لم يغادر مخيلتي أبداً، حتى أن أبطاله سكنوا ذاكرتي تماماً. وقد فهمت فيما بعد المزيد من الأشياء عن رينوار. ودعوت أصدقائي لمشاهدة (الوهم الكبير)، حيث يكشف فيه فون شتروهايم عن روعة لا تنسى مثل جان غابان، وبيير فرينيه، ومارسيل داليو.

فكرة الفيلم ليست عادية: مجموعة من الرجال، الحرب العالمية الأولى، المعسكر، وكل شيء يملكونه. الحزن والأسى والجمال في هذه الأهزوجة.

---

[٢] – أفلمة لرواية أو كتاف ميربو – ١٩٤٦.

[٣] – فيلم من العام ١٩٤٧ مع روبرت رايان.

[٤] – فيلم من العام ١٩٤٥.

الفيلم يتحدث عن نهاية عالم وظهور آخر، وهذا يعني أنني كنت في الثامنة أو في التاسعة عندما اكتشفته.

لم أعرف شيئاً عن السينما، لكن ثمة أشياء لها خصوصية عند رينوار وقد عششت في داخلي لعدة سنوات. وعندما تشاهد أفلامه من جديد، فإن حرارة إنسانية لافحة تستغرقك في كل هذا الجمال المعروض أمامك. فيما بعد رغبت بأن أعرف أشياء أكثر عن رينوار، فقرأت عنه كل ما وقعت عليه، وقد أراحني جداً ان أعرف أنه كان إنساناً جيداً وطيب القلب مع الممثلين، وهذا يظهر جلياً في أفلامه، وهذا لا يعني بالطبع إنك لا تستطيع أن تعتصر شيئاً من ممثل إذا ما تصرفت بطريقة أخرى. خذوا وليم وايلر في (الوريثة) فالممثلون فيه جيدون، وهو لا يتوقف عن التصرف بفظاظة في مواقع التصوير. وأنا شخصياً لا أعمل في ظروف القلق والتوتر، فهذا لا يمكنني الوصول إلى شيء. وإيليا كازان هو من قال لي في أحد الأيام إن ذات الشيء يحدث معه هو أيضاً.

لا أخفي إنني أنرفز أحياناً في الاستوديو، أو في غرفة المونتاج، بالرغم من أن الأجواء تكون موضبة على الدوام، ففيها أناس ثقة وهم يعرفونني، ولحسن الحظ، فإنه لدي منهم الكثير من المعاونين الجيدين مثل جو ريدي وباربرة دي فينا، وهي منتجة معظم أفلامي وهي من قدم لي جو كمساعد مخرج، وهو يفهمني جيداً. وحتى أعود إلى رينوار، فقد أعجبني كل ما وصل إليه مع ممثليه، وأفلامه علامات بارزة من وجهة نظر سينمائية بحتة، وهو يقص حكاياه عبر شخصياته بأقل قدر ممكن من حركة الكاميرا.

في وقت متأخر اكتشفت (كانكان الفرنسي) ... ولم أفهم (قانون اللعبة) الذي اعتبره أهزوجة بعيدة عني. لم أفهم ما الذي حدث قبل ولادتي بوقت كثير، ولم يكن لدي أي موجه تاريخي.

شاهدت الفيلم في بداية الستينيات عندما كنت طالب سينما .. أعجبني ولكنني لم أفهم منه شيئاً ...!!

أورسون ويلز

(المواطن كين) و(الاقتراب من الشر) تركا تأثيراً كبيراً على (كازينو)، وإلى حدٍ ما فيلم (أمبرسونز) الذي لم أستطع فهمه حتى يومنا هذا. وللحق، فأنا أنحدر من ثقافة أخرى، فيما صديقي جو كوكس فهم هذا الفيلم وأبدى إعجابه الكبير به، فهذه هي ثقافته المنحدرة من wasp [٥]، فيما أنحدر أنا من صيقيلية.

على أية حال في كل مرة أشاهد فيها أفلام ويلز يتكون عندي الإحساس بأنني أعيد اكتشافها من جديد. ويظل فيلم (عطيل) من أفلامي المفضلة، إذ يعجبني عمل ويلز فيه على المونتاج. وعندما تشاهد هذا الفيلم اليوم، فإنك تأخذ بعين الاعتبار انه يقف خارج الحداثة، وبالكاد تجد من يفكر اليوم بالمونتاج والتلصيق كما فكر هو بهما وقتها. يعجبني (أجراس منتصف الليل) كثيراً، ومن زمن ليس بالبعيد أوصيت به أحداً ما. وفي الواقع لطالما أردت أن أعيد توليف ويلز وكاسافيتس في أفلامي.

---

[٥] – الأنكلو ساكسوني الأبيض البروتستانتي.

ماكس أوفيولز

أوفيولز مخرج لحظته وأنا صغير. أفضل عليه رينوار من دون شك، ولكن (رسالة من مجهولة)[6]- فيلم اكتشفته بفضل التلفزيون - يظل من أفلامي المفضلة. شاهدت أفلاماً أخرى لأوفيولز:(caught) [7]، فيلم رائع جداً، noir جداً، (the reckless moment) [8]، و (the exile) [9]-١٩٤٧- وهو فيلم يعجبني كثيراً.

وعندما كنت طالباً وقعت على فيلم لأوفيولز، (مدام ريو)[10] ، ولم أفهم منه شيئاً. والناقد أندرو ساريس يقول إنه لا يجب أن نعرض فيلماً من أفلام أوفيولز لمشاهد يتبع تحت سن الثلاثين.

شاهدت (لولا مونتيس) مرة أخرى في العام ١٩٦٨ وكان اكتشافاً حقيقياً، فقد بدوت منوماً لشدة تأثيره عليّ. ولكن انطباعي الأول القوي عنه يجيء من (رسالة من مجهولة). شاهدته عبر شاشة تلفزيون صغيرة منسوخاً من شريط ١٦ مم سيء في ظهيرة يوم لم أذهب فيه إلى المدرسة، لأنني كنت مريضاً.

---

[6] - ميلودراما من العام ١٩٤٨ مع جون فونتين ولوي جوردان.

[7] - فيلم من العام ١٩٤٩ مع جيمس ميسان.

[8] - فيلم من العام ١٩٤٩ مع جيمس ميسان.

[9] - فيلم من العام ١٩٥٣ مع دانييل داريو، شارل بوابيه وفيتوريو دي سيكا.

[10] - آخر فيلم لأوفيولز، أخرجه عام ١٩٥٥ مع مارتن كارول وبيتر أوستينوف.

العائلـة

العائلة شيء مهم بالنسبة لي. دي نيرو وهارفي كايتل هما جزء من عائلتي، كما إن عائلتي تقبلهما بصفتهما عضوين فيها. جو بيشي هو عضو في العائلة أيضاً، وكوبولا مثل أخٍ كبير لي، وهذا الأمر ينطبق على دي بالما، جي كوكس، تيلما شونمايكر ... للمخرج كما للممثلين الإحساس بالعائلة يجعل الأشياء أكثر سهولة، وأكثر إمتاعاً. وأعتقد أن فيلماً ما يجب أن يكون مشغولاً بالطريقة التي يقوم فيها أهلي في (الإيطالو – الأميركي) برواية القصص[١١]. يجب على الفيلم أن يكون بسيطاً للغاية ومؤثراً للغاية. كل فيلم يختلف عن الآخر، ولكن قوة قصة ما هي أهم شيء. فهمت هذا الأمر عندما كنت أصور (الإيطالو – الأميركي). ويمكن القول إنني التقيت القصص التي رواها لي أهلي من دون أن أعرفها كلها بطبيعة الحال. ولكن يظل الأهم بالنسبة لي هو اكتشافي قصة حبهما (أبي وأمي). لقد تزوجا طيلة ستين عاماً، أبي توفي قبل عامين، والفضل يعود لأمي في تذوقي للفكاهة.

التطرف الصيقيلي والذي أجده رائعاً:"لاتجزْ" فمهما سيحصل، فإن هذا سيكون سيئاً". وما إن تعرف هذا، فلن يكون هناك مشاكل. لا تحاول أن تكون سعيداً، وبوسعك أن تستمتع بأشياء صغيرة من حين لآخر، ولكن يجب أن

---

[١١] – فيلم وثائقي لسكورسيزي من العام ١٩٧٤ يتحدث عن عائلته.

تستمر بالعيش، والعيش في معظم الأحيان مشكلة. لقد تعلمت هذا من عائلتي وأعرف أنه نوع من التطرف:"مهما سيحصل، فستزداد الأمور صعوبة. ولاحقاً يجب أن تقرر الاستمرار بالعيش، لا مجرد أن تبقى لتموت.

من ناحية أبي كما يظهر في (الايطالو - الأميركي) يجيء التحكم بالأشياء، ويتم الوصول إلى التوازن، ولكن من دون أن أفهم الطريقة أبداً. وفي الفيلم يمكن مشاهدة هذا الوعد وهو يسري بين أهلي. وهذه المشاركة لطالما بدت لي نادرة، وأنا متأكد إن هذا هو بالضبط ما تعلمته منهم ... أي الطريقة التي أروي فيها حكايتي. كنت أكتب كل كلمة رووها على مسامعي - ،وأستخدمها مع نيكولز بيليدجي كمشروع فيلم تلفزيوني يستغرق خمس ساعات.عندما كان أبي يقص شيئاً على مسامعي، كان يبدو مثل شيء مدفوع الأجر مسبقاً مع توبيخ من نوع ما: من الذي يكون غير محق، ومن الذي يكون محقاً؟ الطيبون من هذه الناحية، والسيئون في الناحية الأخرى، وبما إنه كان يجيء من الشارع، فقد كان يعرف جيداً أنه بوسعك أن تحاول حتى حدٌ معين، فالكلمات تصبح بلا طائل بعد ذلك، فتثمل .. هكذا هو قانون الشارع ....!! تباً .. فهذا القانون كان دوماً مقبولاً من معظم حكومات العالم.

وحتى أعود إلى العائلة، أرى إن أكثر ما يعجبني في الواقع في أوقات التصوير هو الإحساس الحار الذي يوحد الجميع، وبوجه الخصوص الممثلين. كما هو الحال مع عائلة ما، إذ يمكن للممثلين أن يظهروا نزواتيين. ولكن هذا يظل جزءاً من الميز انسين، حيث الانتباه يكون موجهاً نحو التفصيل.

رحلة مع مارتن سكورسيزي
عبر السينما الأميركية[1]

□ كيف خطرت لك فكرة (رحلة شخصية)؟

□□ اتصل بي كولن ماككيب من معهد الفيلم البريطاني، ناهيك عن اهتمامي بإلقاء نظرة جديدة على السينما الأميركية، وهو اهتمام قديم نسبياً.

لقد أردت بذلك أن أوجه الاهتمام نحو المخرجين غير المعترف بهم من قبل هووليود مثل فريد تزينمان، وليم وايلر، روبرت وايز، فأنا أنحني لهم بكل احترام، ولكن أفلامهم لطالما غمرت بالانتباه والأوسكارات، وغالباً ما نشاهدها عبر التلفزيونات والبرامج الاستعادية. ولا أنكر أنني أفضل إثارة فضول المشاهدين الأكثر فتوة، وأن أوضح لهم أنه بالموازاة مع هذه الأفلام، ثمة مخرجون في السينما الأميركية لا ينتبه إليهم أحد، وهم ليسوا أقل أهمية من الآخرين، بالرغم من أن أحداً لم يعترف بهم، وثمة من بينهم، وأنا هنا لا أتحدث عن الجميع، من لديه أفلام تملك أهمية أكثر من بعض الكلاسيكيات الهووليودية. ولكن هذه الأفلام التي صنعت بميزانيات قليلة للغاية لم تتجر إلى

---

[1] – حوار بمناسبة عرض الفيلم التسجيلي (رحلة شخصية مع مارتن سكورسيزي عبر الأفلام الأميركية). مدة الفيلم أربع ساعات، وهو من إخراج سكورسيزي، ومايكل هنري ويلسن، وعرض بمناسبة مائة عام على ولادة السينما.

الموضة حينئذٍ. وما هو مثير بالنسبة لي ان صانعي هذه الأفلام قد قاموا بكل شيء بطرائقهم الخاصة حتى لا يلفتوا الانتباه إليهم. في قانون النوع الذي قدموه، وفي الأفلام التي صوروها، فإن القصص كما الأبطال كانت غنية بالمجاز والإشارات والمعاني الخفية، والشيء الأكثر بروزاً كان يكمن في أن كل الأشياء كتبت بطريقة مدهشة. والغريب أن هذه السمة الشخصية قد طورت عبر منطق إنتاجي، يشبه في ميكانيكيته منطق الاستوديوهات نفسها.

□ عندما تتكلم عن المخرجين غير المعترف بهم ، فإنك تتحدث في الواقع عن مؤلفين منسيين من الجمهور الأميركي المعاصر: أنطوني مان[٢] ...

□ □ نعم ... وصموئيل فولر[٣]، جاك تورينيور[٤]، فيل كارلسن[٥]، نعم، فهم منسيون تماماً في الولايات المتحدة. كما هو الحال بالنسبة إلى أشياء كثيرة مرتبطة بالسينما.

لقد حدث هذا جدياً، لأنه مع بداية الثمانينيات ولدت سينما جديدة وضعت علامة فوق المتخيل، المؤثرات الخاصة، الفعل. وبعض الأفلام تشهد على تقدم ملحوظ في النوعية. وقد بدا واضحاً اليوم أن الصخب والمؤثرات الصوتية تحل محل العواطف والأحاسيس.

---

[٢] - أنطوني مان (١٩٠٦- ١٩٦٧) مخرج أميركي صور أكثر من أربعين فيلماً، غالبيتها من الويسترن.

[٣] - صموئيل فولر (١٩١٢- ١٩٩٧) مخرج أميركي مستقل أكتسب سمعة أسطورية وترك تأثيراً كبيراً على الكثير من المخرجين. لعب دوره بنفسه في (بييرو المجنون) لغودار.

[٤] - جاك تورينيور (١٩٠٤- ١٩٧٧) مخرج أميركي من أصل فرنسي.

[٥] - فيل كارلسن (١٩٠٨- ١٩٨٥) مخرج أميركي أشتهر بأفلام الميزانيات المنخفضة.

لا أريد ان أقول أن معظم أفلام الأكشن ليست مهمة. مخرجون مثل جيمس كاميرون، جون ماكتيرنان، أو ستيفن سبيلبرغ لاشك إنهم خلقوا ليصنعوا سينما ممتازة، ولكن هامشية هذه الأفلام يمكن أن تولد مؤثراً عاطلاً.

واليوم يبدو تصوير أفلام شخصية في هووليود صعباً للغاية. والبعض، بالطبع، سوف يعترض على كلامي بالقول إن هووليود يمكنها أن تنتج أفلاماً شخصية، أو كما يسمونها "رومانطيقية". ولكن هذه الأفلام تبدو استفزازية للغاية، فالمخرجون يضغطون على الأزرار ببساطة بقصد إثارة ردود فعل الجمهور من خلال الموسيقا والأحاسيس الجيدة، وهذا مأزق: فمن جهة هي أفلام رومانسية، ومن جهة أخرى هي أفلام أكشن تذهب بعيداً جداً.

أعتقد بذلك أننا نكتشف السينما الجيدة في فيلم مثل (مت بصعوبة)، ولكن حتى هنا ثمة حدود أيضاً ..!!

التعبير الشخصي البحت والأسلوب يتواجدان في السينما الأمريكية بالنسبة للجمهور العريض وعندما يصران على الظهور في المقدمة، فإنهما غالباً ما يهربان نحو منهجية فظة وعاطفية رخيصة. والشكل الوحيد للتعبير يجيء اليوم من المستقلين، وهم يثبتون أنهم موجودون ويمكنهم التعبير عن أشياء قوية على شريط سينمائي، لا يكلف عادة أكثر من خمسين مليون دولار ويوزع في فترات محددة.

هذا هو حال الجزء الأكبر من السينما المستقلة اليوم، حيث يكتشفون فيها الأشياء الحية. والبعض فيها يحاول العبور من الجوقة المستقلة نحو التوزيع الواسع، واليوم بوسعنا أن نرى مخرجاً مثل كوينتين تارانتينو كيف يمكنه الوصول إلى بعض الحلول الوسط.

بالطبع هناك البعض الذي تدفع له الاستوديوهات الأموال الطائلة فجأة، تجده محكوماً بالإخفاق السريع بسبب من منطق المنظومة الإنتاجية نفسها. يدفعون لهذا البعض أموالاً مبالغاً في حجمها، وفي حجم انفاقها على أفلامهم، وعندما يمر المرء من فيلم بميزانية ٥ مليون دولار، نحو فيلم بمزانية من ١٥ - ٢٠ وحتى ٤٠مليون دولار، فإنه يفقد حريته. هؤلاء الشبان لا يعون هذه المعادلة دائماً، فالصناعة تستغلهم برغم من انهم مخرجون موهوبون، صوروا أفلامهم الأولى في مدنهم، وفي الشارع، وغالباً ما يكونون أوستراليون أو أوروبيون، يندهون عليهم للعمل بأفكار عن الجمهور العريض، وعادة تتطور الأمور بشكل سيء.

وهكذا، ففي هذا المنحى الخالص من هذا التطور تصبح الموهبة هي الضحية الأولى.

لقد كانت حالة المخرج الإيرلندي نيل جوردان، صاحب الأفلام التي تميزت بمستواها العالي بسبب من أصالتها الفيلمية نموذجاً ساطعاً عن ألية هذا التطور. وهو عندما قدم إلى هووليود طلبوا منه أن يعمل أفلاماً من دون مجهود يذكر، وهو قد نجح بالرجوع من البوابة الأخرى .. أي أفلام الميزانيات المنخفضة، وهذا الأمر منحه القوة. وفيما بعد عمل فيلم (لقاء مع فامبير)، وبحسب رأيي فإن أفلامه كانت تعبر عن موهبة صافية، وهي شخصية للغاية.

□ مع (رحلة شخصية) يظهر أن الموهبة والشكل المعروف للأفانغارد ولدا في هووليود، والاستوديوهات الكبرى.

□□ هذا هو ما كان يهمني منذ البداية، فعندما تكون مبدعاً مستقلاً، فبوسعك أن تأخذ الكاميرا، وأن تصور فيلماً، وأن تقول كل ما تريد وترغب بقوله، ويكفيك أن تمتلك الشجاعة اللازمة. ولكن حتى تصل إلى نفس النتيجة في ذات القيود المفروضة من الخارج عندما تقوم بعملك كمخرج، ينبغي القول بأنك قد حققت الانتصار الذي تريد وهذا ما يبدو لي مثيراً للاهتمام، أأعجبني ذلك أم لا، فأنا كسينمائي أميركي، ولا أقول ذلك بالمعنى السلبي، ترعرعت وأنا أشاهد الأفلام من أجل المتعة، ولكن هذا لايعني إنني لا أستطيع أن أقيم أفلاماً من بلاد أخرى وثقافات أخرى .. الأفانغارد مثلاً، بالرغم من أنني لست مهيأ لأعمل هذه النوعية من الأفلام، وبوصفي أميركي فما يهمني هو الآتي: أن تتوفر لي الإمكانية كي أعمل أفلاماً أستطيع أن أنفخ فيها شيئاً من روحي. المشي بهذه الطريقة يمكن أن يوقعني في وضعية أنفي فيها هذا النوع السينمائي.

مخرجو أيام زمان كانوا يثيرونني بالطريقة التي عملوا فيها أفلاماً شخصية من دون نفي النوع السينمائي الذي تحدثت عنه. وأنا عندما أصور أفلاماً أغامر دوماً بقتل هذا النوع، وأنا أحاول أن أحشوه بأشياء شخصية مني، ولطالما تساءلت ما إذا كنت سأنجح بعمل أفلامي هذه في زمن الاستوديوهات الضخمة. والحق أن السبب الرئيس الذي يدفعني لأن أتكلم عن هؤلاء المخرجين، هو أنهم لم يكن معترفاً بهم، ولم يكن لهم امتيازات، وكانوا قادرين على التعبير عن أنفسهم، كما يفعل واحد مثل وليم وايلر على سبيل المثال، الذي صور عام ١٩٤٦ (أجمل سنوات حياتنا).

□ تحاول التعبير بوسائل بصرية سمعية عن النظريات النقدية المختصة بسينما المؤلف..

□□ هكذا، ولنفترض من وجهة النظر هذه إنه ما من جديد في هذا الفيلم. ولكنني أردت أن أخلق شكلاً بصرياً سمعياً من نظريات كبار نقاد سينما المؤلف في فرنسا وألمانيا. أردت أن أقترب من تلك الشخصيات التي نراها اليوم في السينما والتلفزيون بمحاولة الإبقاء على ما أمكن من المتعة. وأعتقد أن هذا سوف يغير من زاوية الرؤيا لدى المشاهدين الشباب لما يسمونه بـــ (الأفلام القديمة). وهنا تلح عليَّ كلمات قالها بيتر بوغدانوفيتش في لوس أنجلس منذ زمن ليس بالبعيد:"تعبير أفلام قديمة لا يحمل أي معنى: ثمة أفلام شاهدتها، وأفلام لم تشاهدها".

لهذا قررت أن آخذ على عاتقي فتح صندوق كنوز السينما الأميركية حيث يتم على الدوام اكتشاف الأشياء الجديدة فيها. خذوا السينما الصامتة على سبيل المثال، فقبل أربع أو خمس سنوات فقط اكتشفت طعم السعادة في مشاهدة هذه الأفلام الصامتة، وقد أعيد ترميمها، وعرضت بالسرعة المناسبة.

لقد تعلمت منذ هذه اللحظة أن أحب هذه السينما بصدق، فأنا لم أكن قد أعرتها اهتماماً كبيراً. وبما أنني ما زلت أتمتع بخصوصية اكتشاف بعض الأفلام الملهمة والقيمة في السينما الأميركية، فهذا يعني أن المشاهدين الأكثر شباباً مني قادرون على هذا الاكتشاف، وإن كان هناك خطورة من أن يقوم بعضهم بالسخرية منها.

خذوا أفلام الويسترن التي أخرجها باد بوتيتشر، وعلى سبيل المثال فيلمه (the tall t)[٦]. المشهد الذي أسوقه منه يظهر بنظر البعض كما لو أنه

---

[٦] – باد بوتيتشر (١٩١٦– ٢٠٠١) مخرج أميركي ومصارع ثيران سابق.

صور أفلام ويسترن.

أعيد تحديثه بسبب من أداء الممثلين، وقد يزيد هذا البعض في تفكيره بان بوتيتشر لم يكن "مخلصاً" لهذا النوع. وفي الواقع، فإن الأداء التمثيلي، وتكوين الكادر، والنوع، وأسلوب بعض كتاب السيناريو، وبعض المصورين يسمح للمخرجين باستخدامهم بطرق خلّاقة مثل موسيقا الجاز. هكذا هم عازفو الجاز، يستخدمون نفس النوطات في الواقع، ونفس الآلات، ولكن في النهاية يجيء كل واحد منهم بنفسه الخاص. كل مخرج هو بالضرورة مختلف: البعض "يعزف" مثل شارلي باركر، والبعض الآخر مثل بيكر بايدربك أو دوكستر غوردن ....

□ يجيء كل مشهد كما لو أنه انتقي بعناية حتى يكشف عن شيء محدد، فعندما نتحدث عن (the tall t) على سبيل المثال نجد أن المشهد فيه يظهر من دون سابق إنذار .....

□ □ نعم ... لأن الكادر "يخبط" على العينين في هذا المشهد، وهو منتقى، ولقد فهمته عندما شاهدت أفلام باد بوتيتشر قبل عامين أو ثلاثة على شاشة كبيرة. لقد عشت ردات فعل جديدة على هذه الأفلام، فأنا كنت قد شاهدتها من خلال التلفزيون.

اكتشفت أفلام بوتيتشر منذ لحظات عرضها الأولى، وكنت في الخامسة عشرة من عمري. وأنا أتحدث هنا عن أفلام تعتبر من المفاتيح في عالم الويسترن، وقد أحسست أن هذه الأفلام مختلفة: أولاً بسبب من أداء راندولف سكوت، أو ريتشارد بون في (the tall t). وتظل هذه من الأفلام المفضلة بسبب خصوصيتها، وهي لا علاقة لها بأي من أفلام راندولف سكوت[٧]، التي

[٧] – راند ولف سكوت (١٨٩٨ – ١٩٨٧) مخرج أميركي لأفلام ويسترن كلاسيكية. صور في سبعة أفلام ويسترن لبوتيتشر.

أخرجها ادوين ميرين، أو أندريه ديو توت. وهذا الآخر عمل أفلاماً جميلة مع سكوت، ولكن أفلام بوتيتشر تظهر وجهه بإضاءة أخرى مختلفاً تماماً.

□ في (قرار عند غروب الشمس) للمخرج باد بوتيتشر يكون سكوت هو البطل، ولكنه يظل حتى النهاية ،مثيراً ونظيفاً وعارياً إلى حدٍ كبير. وكل إشارة لها معنى كما في بورصة الثيران، لهذا أجدني في لحظة معينة أستخدم هذه الفكرة ...

□ □ أصعب شيء كان يكمن في اختياري مشاهد يمكن لها أن تلعب على مخيال ما قلناه. تيلما شونمايكر، ومايكل ويلسون أنهيا عملاً ضخماً. اختارا المشاهد المطلوبة وقدماها لي. وفيما كنت أقوم بمشاهدتها، سرى قلق غامض بداخلي ودفعني لأن أتساءل عن جدوى شاهدتها، وقد أجاباني بأن هذه المشاهد تخلق الوهم عند هذه الحدود من الجدال. وإذا ما اعتقدت إن مشهداً لا يجيب على ذلك الشيء الذي أردت أن أقوله، فعندئذٍ أطرح الكثير من الأسئلة: لماذا؟ هل لأنه يبتعد عن التحليل كثيراً؟ أم لأنه يتصل به مباشرة؟ أم لأننا لم نوفق بالأصل في اختياره؟ وحتى تصل إلى هناك، فيجب أن تحصل على مشهد آخر. وهكذا تجدر بنا مشاهدة الأفلام من جديد. وحتى تشاهد (التعصب)، فإن ذلك يتطلب من الوقت ثلاث ساعات ونصف.

لقد عملت أنا ومايكل وتيلما بهذه الطريقة. وحدث في حالات أخرى أن تذكرت مشهداً من فيلم ما وطلبت إلى مايكل أن يجده لي. وكانت الفكرة أن نجرب ضبط انتباه المشاهدين من دون انقطاع، وخاصة من هو مؤهل لاكتشاف هذه الأفلام. طبعاً لا يجوز أن تنسوا أن هذه الأفلام تعرض دوماً في التلفزيون بمصاحبة إعلانات مختلفة بالاعتماد على الأقنية نفسها. -في -

Tbs محطة كابلات تابعة لتيد تيرنر يعملون هذه الأشياء بطريقة معقولة. وعلى سبيل المثال يبحثون عن ذريعة مثل سنوية راندولف سكوت ويعرضون له ثلاثة أفلام على أن واحداً من هذه الأفلام يجب أن يكون من بوتيتشر.

كيف يجب أن يتوجه المشاهد التلفزيوني؟ وأي من هذه الأفلام يجب ان يشاهد مع الاحتفاظ بحق الأسبقية؟ في الشريط الوثائقي أتجاوز بعض الأفلام بالعلاقة مع الأمل .... من يعرف بعد ما إذا كان المشاهد سوف تكون لديه الرغبة بمشاهدة أفلام أخرى لبوتيتشر، أو حتى الأفلام التي كتبها مؤلف سيناريواته بيرت كينيدي. وربما بنفس الطريقة، إذا ما اكتشفوا إبراهام بولونسكي. وقد تتحقق لديهم الرغبة بأن يشاهدوا الأفلام التي كتبها روبرت روسن إلخ.... الفكرة هي أن تستفز سلسلة من ردات الفعل لأن السينما الهووليودية غنية للغاية.

□ كثيراً ما تغمز من قناة المشاهدين الأكثر شباباً. ولدي إحساس بأنك تناضل ضد شكل من أشكال الصفح عن كل المخرجين الذين تتحدث عنهم باستخدامك المعتمد لشكل خادعٍ وحيٍّ في نفس الوقت ...!!

□ □ لقد وعينا هذه القضية بالتدريج. أخذنا بعين الاعتبار مسألة المزيد من الوقت الذي نريده لإنجاز هذا العمل. الاستمرارية الآنية في الفيلم وقد أصبحت إجبارية، ولم تسمح لنا بالحديث عن مخرجين آخرين كتب عنهم الكثير.

المفقود الأكبر كان هيتشكوك، ومع ذلك بوسعك أن تتناول إبداعات هذه الأسماء الكبيرة بسهولة بالغة. وأنا في الحقيقة لا أتهرب من معانيها الخاصة أبداً. ولكن كل ما كتب في معظمه كان يدور من حول هوارد هوكس، وهو

أكثر بكثير مما كتب حول أندريه ديو توت. وقد كتب الكثير الكثير أيضاً عن جون فورد، بما لا يقارن أبداً مع ما كتب عن عايدة لوبينو[8]. لأن مخرجين من طراز لوبينو عملوا القليل من الأفلام في شروط إنتاجية مختلفة. وأنا لطالما أردت بعد كل هذه السنوات أن يحصل بعض هؤلاء المخرجين على التقدير المطلوب، وأن تنقل أفلامهم إلى الأجيال الجديدة. وكم ستكون تراجيديا مؤلمة لو نسينا. على أنه من المهم أيضاً أن يقرر الشباب ما إذا كانوا سيقبلون أصلاً بهذا الإرث أم سيرفضونه. وسوف يكون محزناً جداً أن نقبل بدفن هذه الأفلام، بوصفها قديمة ومتهالكة ويجب عليها أن تستريح من دون بذل أي اهتمام في مشاهدتها بشكل جدي. وأعتقد أنه يجب الخروج من هذا الفهم البديهي النمطي لمرحلة معينة. وعلى سبيل المثال، فإن أفلام الأزياء تبدو اليوم واقعية أكثر وأقرب من واقعية تاريخية محددة. وما يزال فيلم (مدام بوفاري) بتوقيع مينيلي يتمتع بقيمة لا تضاهى في رأيي[9]. وأنا أخاف كثيراً على هذه الأفلام العظيمة من أن تختفي يوماً في كتلة عمومية من الملامح. فهذه الأفلام يجري شراؤها وفق كاتالوغات، ويعاد طباعتها على أقراص ليزرية وأشرطة فيديو، وعدا ذلك فهم يدأبون على عرضها في المحطات التلفزيونية وقد حشيت بالإعلانات التجارية، حتى أن بعض المحطات تعرض منها مشاهد على سبيل الدعابة والترويح عن النفس.

ويجهزون أمسيات لها من نوع – "أمسية لأسوأ الأفلام". لا ريب أن هناك أفلام قمامة من نوع سلسلة Z التي اشتهرت في الخمسينيات، وهي

[8] – عايدة لوبينو (١٩١٤– ١٩٩٥) ممثلة بريطانية عملت أساساً في هووليود. وبعد عام ١٩٤٩ تحولت إلى الإخراج.

[9] – فيلم من العام ١٩٤٩ مع جينفر جونس، وجيمس مايسون.

مضحكة للغاية. ولكنهم يضيفون إلى هذه البرامج أفلاماً لا تستحق هذا التصنيف. وأذكر أنني وقعت مرة في أمسية "الأفلام الغبية" على فيلم (أوراق خريفية) لروبرت أولدريتش مع جوان كروفورد -١٩٥٦- ، ولم يكن سيئاً أو غبياً. ينبغي أن تفهم النوع الذي وقعت عليه أولاً، والطريقة التي صور فيها. (أوراق خريفية) فيلم مفاجىء للغاية، وأنصحكم بمشاهدته ليس بسبب مشاركة جوان كروفورد فيه، فهو الفيلم الأول لكليف روبرتسون، وشخصيته فيه مبنية على تعقيدات نفسية جدية، شاهدت الفيلم في اللحظة التي رأى فيها النور، وربما كنت في الثانية عشرة من عمري ولم أفهمه كاملاً.

في أحد المشاهد يبكي كليف روبرتسون[10] في سريره ليلاً، وما إن تنهض جوان كروفورد، حتى ينهض هو ويضع يده على الحائط ويستمر على حاله بأن يشهق. تجيء كروفورد لتهدىء من روعه، فيما نشهد في تلك اللحظة على تبديل حاد بزاوية التصوير - من ناحية الجدار.

أعتقد أن أولدريتش أبقى على بطله بجانب التحويطة الزجاجية ومن هذه اللقطة التفصيلية تفهم أن البطل مجنون، وتحس به من خلال الكادر. يختفي الحائط، وهذا كان بمثابة قرار حاسم لأولدريتش.

كان المخرجون في تلك الفترة يعبرون عن جنونهم، كلٌ بطريقته، وكانوا يستخدمون مؤثرات معقدة، وأذكر وأنا صغير كيف ضايقتني مثل هذه التفصيلات، كما لو أنها كانت توشوش لي بأشياء لا أدري كنهها.

---

[10] - كليف روبرتسون (١٩٥٢) ممثل أميركي حاصل على أوسكار عن دوره في فيلم كتبه سكورسيزي بالإقتباس عن رواية (ورود لآل جرنن) وعرض بعنوان (شارلي).

□ يبدو لي إن رغبتك بمقاومة الحنين للنظرة الأكاديمية لا يعكس ذائقتك فقط، إذ يبدو إنك تحاول خلق ذائقة ما أيضاً لدى المشاهد.

□□ هكذا الحال، فالانفتاح مهم جداً حتى تحرر ذائقة المشاهد.

كم هو حجم السعادة الذي قدمته لي الأفلام الأميركية وبعض الأفلام الإيطالية التي اكتشفتها عبر التلفزيون في سنوات الأربعينيات: روسيلليني ... دي سيكا ؟! وفي نهاية الخمسينات هلّت علينا الأفلام الأوروبية، وأفلام برغمان.

□ النخبوية ؟!

□ □ بالضبط. على إن تفوق بعض الأفلام الأوروبية على الأفلام الأميركية كان بسبب عدم جودة هذه الأفلام في الستينيات، فيما تفوقت عليها أفلام الخمسينيات لجهة النوع. وقد اهتم الناس بهووليود في تلك الآونة بشكل مبالغ فيه. حتى الموسيقى تغيرت بعد عامي ١٩٥٥ – ١٩٥٦ مع ظهور الروك آندرول. وأنا عندما انتسبت إلى الجامعة عام ١٩٦١ كنت ما أزال خاضعاً لتأثير الثقافات الجديدة: الأفلام الأجنبية والنقد المرافق لها، والذي أمكن قراءته في جريدة "the new York times". ويجب أن أعترف أنني خجلت قليلاً لمجرد التفكير بانطباعاتي عن موسيقا وسينما تلك الأيام. حتى ذائقتي أصبحت في لحظة ما نخبوية. وفي النهاية بدلت من آرائي بتأثير من النقد الفرنسي والانكليزي، وقد هلاًّ علينا بفضل أندرو ساريس. وهكذا بدأت أتحقق من وجود السينما الأميركية نفسها، ولاحظت أنه لا يوجد في السينما جورج ستيفنز فقط، ولكن هناك فنسنت مينيلي، صاموئيل فولر، فيل كارلسن،

أوغو فريغونيس[11]، ادغار أولمر[12]، وآخرين غيرهم. وكان علي ببساطة أن أصنفهم كما برغمان، فيلليني، أنطونيوني، تروفو، غودار – تماماً مثل غرف في ممرٍ طويل. تبقى لوقت قليل أمام غوادر ثم تنتقل إلى شابرول أو تروفو، وبوسعك أن تتقاتل لبرهة من الوقت مع أولمي حتى تتعرف إلى أحواله ....!!

أعتقد أنكم تفهمون ما الذي أرمي إليه، إذ ليس بوسعي أن أضعهم كلهم في نفس القابلية والمستوى، فبالنسبة لي كل فيلم له معنى متفرد في تاريخ السينما. برغمان .... لنعد إليه، وهو من الممكن أن يكون ممتعاً للغاية، فهذا يبدو جلياً في (ابتسامة ليلة صيف) و(الختم السابع)، وحتى بعد هذين الفيلمين، هناك (برسونا) الذي أعتبره فيلماً مدهشاً.

□ تقول إنه يمكن مشاهدة (برسونا) بوصفه فيلماً ممتعاً، وبطريقة معينة مع واحد مثل جاك تورينيور .. هاقد أصبحت في الأفانغارد ......

□□ أعتقد هكذا. وللتو وبسبب من هذا أفسح مجالاً كبيراً لتورينيور. ففي الظرف الذي كان يعمل فيه كان يأخذ على عاتقه الكثير من المغامرات بالمقارنة مع بعض المؤلفين الذين يعلنون على الملأ انتماءهم للأفانغارد. وبنفس الطريقة يمكن لك أن تصور فيلماً روائياً بأطقم حديثة وفي زمننا الحالي، وهو قد يبدو دينياً أكثر من السيرة الذاتية للمسيح. هذا هو تورينيور.

□ هو يقبع وسط أولئك الذين يسمون عادة بـــ "العصابات مضادة"

---

[11] – أوغو فريغونيس: (١٩٠٨ – ١٩٨٧) مخرج أميركي من أصل أرجنتيني. اشتهر بأفلام الويسترن والمطاردات.

[12] – ادغار أولمر: (١٩٠٠– ١٩٧٢) مخرج أميركي من أصل ألماني. صور أفلاماً بميزانيات منخفضة للغاية.

□□ كانت الفكرة لمايكل ويلسون حتى يتفرق المؤلفون إلى "عصابات مضادة" أو مصارعين أيقونيين، فالغالبية منهم تهاجم المنظومة جبيهاً، وهم قد ظهروا أساساً في فترة الخمسينيات، ومن قبلهم جاء اريك فون شتروهايم، وكان استفزازياً للغاية.

بالطبع أنا لا أحاول أن أعمل مقارنات أو تصنيفات، وأقول إن تورينيور أفضل من برغمان أو العكس، فكل واحدٍ يحمل معنى خاصاً به، حتى أنه يمكنك أن تجمعهما إلى بعضهما أحياناً. أنا لست مثل أندرو ساريس الذي يضع المخرجين في جداول من تصنيفه هو. لا يعجبني هذا، وساريس كان مضطراً أحياناً لتجاوز تصنيفاته نفسها، فهو تجنب بيلي وايلدر لفترة طويلة ثم وضعه في القمة فيما بعد. كذلك أخطأ بحق ليو ماككري[١٣] وبرستن سترجز[١٤]. لقد كان يعتقد بوجود مخرجين عظيمين فقط: هوكس وهيتشكوك. والبقية كانوا "موهوبين". وكان هذا يبدو استفزازياً وأدخلنا في جدالات لا تنتهي، وهذا هو ما ينقصنا اليوم، ففي أميركا يتحدث الجميع بلغة احتفالية عن الأفلام التي ترى النور كل عام، وهم في نفس الوقت يتصرفون كما لو أنهم يشيرون على الجمهور بأي من الأفلام يجب أن يعجب مع تعبيرات مثل "فيلم العام" أو "هذا الفيلم سيحصد الجوائز من دون أدنى شك. هكذا يبدو واضحاً أن كل شيء يتم ترتيبه سلفاً بلغة تستبعد المشاعر. وفيلم ما ليس على درجة

---

[١٣] – ليو ماككري: (١٨٩٨– ١٩٦٩) مخرج أفلام كوميدية قصيرة مع لوريل وهاردي. تحول لاحقاً إلى إخراج الميلودرامات.

[١٤] – برستن سترجز: (١٨٩٨– ١٩٥٩) مخرج أميركي وسيناريست. أصبح واحداً من مخرجي هووليود العظام بكوميدياته من أربعينيات القرن الفائت.

من الأهمية لأنه يتحدث فقط عن مشكلة كبيرة، مع أنه من البديهي أن الأفلام يجب أن تتحدث عن مشاكل "عويصة"،وهذا مهم، ولكن السينما العظيمة ليس لديها ما يجمعها إلى هذا النمط.

□ (سفر شخصي) هو قصة عن ذائقتك الشخصية، وقصة هووليود في نفس الوقت. كيف يمكن لنا قراءة هذين الشيئين؟!

□ □ هذا السفر انطلقت فيه من معايشاتي الشخصية، وتحدثت من خلاله عن الطريقة التي وصلت بها إلى هووليود: ولا أتكلم هنا عن التنقل في الفضاء، بل عن الوعي ... هذا الوعي الذي بدأ مع (صراع تحت الشمس) لكينغ فيدور.

من هذا الفيلم وحتى بداية السبعينيات ظللت أداوم على مشاهدة الأفلام الهووليودية. وعندما بدأت أقدم نفسي منفرداً تبدلت طريقة تقبلي للسينما نفسها. ولهذا لا أتكلم في فيلم من أفلامي عما حدث بعد عام ١٩٧٠. كنت قد صورت أفلامي، وأصدقائي كانوا قد صوروا أفلامهم أيضاً. وأنا أحياناً لا أكون موضوعياً بخصوص الأفلام التي صورها الأصدقاء، حتى أنه يمكن أن يظهر العهد أيضاً، فأحياناً تنتظر عاماً كاملاً حتى يكون بوسعك أن تقيم أفلام أصدقائك.

□ التوجه يبدأ مع الأجناس التي تجذب المشاهدين بسهولة.

□ □ من دون شك، فعند الأجناس يمكن الحديث بسهولة عن قصة. الأفلام الأميركية تروي قصصاً، وهي قصص تتساوى مع مختلف الأجناس: الميلودراما، التريلر، أفلام الرعب، الويسترن، الكوميديات الموسيقية. بعض الأجناس كانت قد ولدت خلال العقد الأول والثاني من القرن العشرين، ولكنها تطورت في الثلاثينيات .. زمن الكآبة الكبيرة.

في نفس الوقت لم يكن هناك طريقة للتكلم عن غريفيت، فورد، ويلز بالرغم من أفلامهم معروفة تماماً. ولكن حتى تكرر ما قاله غودار، فإن غريفيت أعطى ما بوسعه للسينما الصامتة، فيما أعطى ويلز كل ما بوسعه للسينما الناطقة .. وفورد هو فورد ...!! ثمة الكثير من الشاعرية في أفلام فورد، وهذه الشاعرية أحيت كل تاريخ السينما الأميركية منذ عام ١٩١٧ وحتى نهاية الستينيات. فيلم واحد لفورد يقلب الوجهة، ومعه ينبغي دوماً أن تحتاط وتحذر فيما لو أردت أن تفهم السينما الأميركية. ولهذا نحن نعرض لتطورها من خلال نفس النوع، ومن خلال نفس الممثل في ثلاث مراحل مختلفة من تاريخ الولايات المتحدة. فورد مثال ساطع على هذا الابتناء، وكان من الممكن أن نعرضه من خلال مؤلفين آخرين، ولكن في مثل حالته يبدو المثال رائقاً وشفافاً للغاية: monument valley الويسترن.

□ لهذا بدا طبيعياً أن تتذكر أسماء مخرجين ليسوا معروفين ... جاك تورينيور على سبيل المثال ...

□ □ نعم .. بوسعك أن تستمر، فثمة آخرين غيرهم ....

□ صموئيل فولر، روبرت أولدريتش، وأنطوني مان الذي يبدو شديد الخصوصية لعدم الإعتراف به كثيراً من قبل المنظومة الهووليودية.

□ باعتقادي إن مان لم يحظ بالاعتراف الذي يستحقه، ولكنه تمكن من تثوير "البيزنس" في هووليود بـــ (ونشستر ٧٣) – ١٩٥٠، فلأول مرة يقبل ممثل هووليودي بتتويج هو نسبة من الفيلم. لقد قبل جيمس ستيورات هذا عملاً بنصيحة مدير أعماله لو فاسيرمان،ولا أفهم لماذا بقي مان معروفاً عند "المكرسين" فقط.

الأفلام التي أنتجتها "universal" في ذلك الوقت كانت عموماً بمستوى عادي، أو أقل من العادي مقارنة بتلك التي أنتجتها الاستوديوهات الكبيرة. ولكن مؤلفين كبيرين عملا لحساب"umiversal"،هما انطوني مان ودوغلاس سرك[15] أثارا جمهوراً محدداً بأفلامهما، في الوقت الذي كانت فيه أفلام الويسترن تتوجه إلى الجمهور "العمومي". مازلت أذكر وأنا طفل أنني لم أفهم شيئاً من هذه الأفلام إذ كنت أشعر بملل فظيع.

في "mognificent obsession" [16] لم أشاهد سوى الألوان، والذكرى ما تزال حية ... كنت مأخوذاً بالألوان، ومع مرور الزمن بدأت أثمن عالياً أفلام دوغلاس سرك. ويجب أن أعترف أن اكتشافي الأكبر في السنوات الخمس الأخيرة كان فرانك بورزيدج[17]. فحتى ذلك الوقت لم يكن مفهوماً بالنسبة لي. وقد شعرت بانبهار شديد عندما شاهدت أفلامه من جديد. لقد شاهدت مجموعة كبيرة من الأفلام، ولطالما فكرت أنني أعرف السينما، وقد تعلمت أشياء كثيرة من بورزيدج. وبالرغم من الكتابات النقدية الفرنسية والانكليزية، وبالرغم من الأوسكارات فلم أتمكن من فهمه، وهكذا سيطرت علي فكرة مفادها تعلم أشياء كثيرة من السينما الأميركية.

---

[15] – دوغلاس سرك (١٨٩٧– ١٩٨٧) مخرج دانمركي. بدأ عمله في أميركا في بداية الأربعينيات. تصنف أفلامه في هووليود بوصفها من الميلودرامات الجيدة التي أنتجتها السينما الأميركية.

[16] – فيلم من العام ١٩٥٤ مع جين وايمان وروك هدسون.

[17] – فرانك بورزيدج (١٨٩٣– ١٩٦٢) مخرج أميركي من أوائل الذين حصلوا على أوسكار في عام ١٩٢٧ عن فيلمه (السماء السابعة).

□ عندما يستمع المرء إليك يخرج بانطباع مؤداه إنك تنطلق دوماً من هزة عاطفية شكلانية، ومنها تبني نظريتك كما لو أنك تحاول أن تكون فعالاً في الهزة البدئية؟!

□ □ لم أجرب قبولها بوصفها هزة، ولكنني أنطلق من شيء مماثل. على سبيل المثال، فلكي نعود نحو المشهد الذي وصفته لك في (ورقة خريفية)، والشعور الذي انتابني عندما شاهدته للمرة الأولى:"هذا هو الجنون، أو هو إبصار الجنون في الروح". كنت في الثالثة عشرة من عمري، وما أرقني في تلك اللحظة هو اللغة السينمائية الخالصة. ولكي نجيء ثانية على ذكر انطوني مان، فإن فيلمه(رجال من أجل الحرب)[18]ترك عندي انطباعاً قوياً، فقد كان أسلوبه جديداً. ثمة لقطات تفصيلية تستولي على كامل الشاشة، وملامح الضابط وهو في حالة صدمة وقد انهدَّ حيله تماماً.

□ لقد كان فيلماً من دون "تعزيزات" موسيقية ....

□ □ حقاً، فهو يتملكك مثل فيلم رعب. وكل هذا بسبب إحباط البطل.وهنا كل شيء يدخل في اللعبة. أذكر (في الهجوم)[19] لروبرت أولدريتش. في ذلك الوقت لطالما تنادينا مع الأصدقاء لنشاهد الأفلام الحربية مثل (باتان) لتي غارنيت (١٩٤٣) أو (اليوم الأكثر طولاً) – فيلم حربي كلاسيكي على غاية من الروعة والإدهاش. وغالباً ما يتنادى سبيلبرغ في أفلامه إلى نهايات شبيهة بـــ (باتان). ثمة الكثير من المشاهد الواقعية للقتال بالأيدي، وهو ما يعد مفاجئاً بالنسبة لإبداع دعائي. ولهذا فإن فيلمان يشهدان

---

[18] – فيلم حربي (١٩٦١) مع روبرت رايان.

[19] – فيلم حربي (١٩٥٧) مع جان بالانس ولي مارفين.

على ويلات الحروب مثل (رجال من أجل الحرب) و (في الهجوم) يعتبران من الأفلام النفسية، وهما يقبلان على مناقشة الأوضاع النفسية للمتحاربين، فكل شيء قد تم التعبير عنه من خلال استخدام الكادرات، والمونتاج. وربما أصبت أنا نفسي بعدوى هذه الأفلام لأنني ترعرت في الخمسينيات، الوقت الذي أصبحت فيه السينما الأميركية نفسانية أكثر.

□ تجربتك كسينمائي هل كانت مريحة لك من وجهة نظرك "البراغماتية"؟

□ □ نعم، فغالباً ما أشاهد هذه الأفلام عندما أصور. أيام تصوير (كازينو) كانت ثقيلة وتطلبت الكثير من العمل والتفكير. صحيح أنه عندما كنت أبقى وحيداً أثناء العطل كنت أشاهد أفلاماً قديمة كانت تحمل قيمة على الدوام. أفلام الويسترن من الدرجة الثانية من فترة الأربعينيات كنت أشاهدها من دون أن أعير انتباهاً للقصة، وهي قد ساعدتني على توضيح معالم وعيي بخصوص تصالحي مع العالم المحيط بي.

في حالات أخرى كنت أعود إلى أفلام قيِّمة أخرى وأبحث فيها عن أشياء مختلفة وحلول. على سبيل المثال: ارتجال الممثل في كادر ما. ثمة أمثلة جيدة عند هوكس وجون فورد. في مشهد من (tow rode together) [٢٠] تعلمت كل شيء عن هذه المسألة، وفيما لو ركبت هذا المشهد مع (ظلال) لجون كاسافيتس فسوف تحصل على شيء مختلف، وإذا ما أبطأت عند زاوية تصوير لويلز، فمن المحتمل أن تكتشف شيئاً آخر. ربما يكون مطباً ما، ولكن أحب أن أنطلق من هذه العناصر. على سبيل المثال، مشهد النهر في فيلم

---

[٢٠] – فيلم ويسترن (١٩٦١) مع جيمس ستيوارت وريتشارد ويدمارك.

فورد سحرني منذ أول مرة ظهر فيها الفيلم. كنت مع أصدقاء لم يكونوا سينمائيين قط ... هكذا ببساطة أصدقاء ترعرعت معهم، وأذكر جيداً تأثير هذا المشهد، وهو قد عشش في ذاكرتي لأنه ينبه إلى الكثير من الأشياء: وصف العلاقة بين رجلين، وعلاقتهما بالجيش والنساء والعمل.

□ كما لو أنك تربط كل هذه الأفلام. على سبيل المثال عندما تستحضر كاسافيتس، فإنك تقترب أيضاً من فورد ..

□ □ نعم وأبطال فورد يتمتعون بحرارة حقيقية. ونحن نكتشف هذا الشيء عند كاسافيتس وويلز أيضاً، وبخاصة حسه الفكاهي في (المواطن كين) وفي (السيد أركادين). وبشكل عام فإن الذي يجمع بين فورد وهوكس وكاسافيتس هو إنهم يتحدثون عن الناس، وبسبب من هذا لا تتحرك الكاميرا كثيراً، والكادر يبدأ من عند الجذع وثمة القليل من اللقطات المكبرة. كل شيء يتم من خلال لغة الجسد.

اليوم تبدو الكاميرات خفيفة أكثر، والمخرجون يحصلون على أموال كثيرة وزمن أطول، ويصورون من زوايا كثيرة ... ويتم تقطيع الأفلام بكثرة، فيما يكفي في بعض الأحيان لقطة متوسطة واحدة. هذا سؤال كبير، ولكن لا يجب أن أنسى أن اللقطات المتوسطة تم التفكير بها للشاشات الكبيرة، فالتلفزيون لم يكن موجوداً حينئذٍ. ولو صور هؤلاء المخرجون في زمنه، فعلى الأغلب كانوا سيصورون ممثليهم بلقطات قريبة أكثر. وأفلام هوكس وفورد مغرية كثيرة للتلفزيون. ولكن من دون نقاش يجب أن نشاهدها في صالة سينما، فالمشاهد يعرف نفسه من خلالها جيداً. ومن (كم هو سهلي أخضر) وحتى(tow rode together) يستطيع الحديث عن عمال مناجم الفحم

الإيرلنديين على أرض أيرلندية ودون أي مشكلة، فدائماً كان يتم التعرف على أواصر القربى العائلية. عائلتي إيطالو – أميركية، ولكن ذلك الشيء الذي يقوله فورد عن العلاقة بين زوج وزوجة، شقيق وشقيقاته كان قريباً جداً منّا ... فلطالما تماهينا مع هذه الأفلام.

□ عندما عرضت هذه الأفلام عبر المحطات التلفزيونية كانت في معظمها في حالات سيئة. في (سفر شخصي) بذلت جهداً كبيراً لتبين المقاطع بالحفاظ على البداية وعلى القياس: (vista vision) [٢١]، (cinema scope) كنت تؤثر هذا كثيراً ....

□ □ نعم، وهذا مهم جداً. فاليوم لا يمكن مشاهدة أي شيء من قياس vista vision، ولكن بوسعنا الاقتراب منه.

□ أنت تروي بهذه الطريقة قصة تطور التقنيات في هووليود ..

□ □ نعم لأن تصوير الفيلم على شاشة عريضة يفرض استخدام الكادر بطريقة تختلف عن الشاشة العادية. وأنا عندما أستعرض كادراً ما في مخيلتي، فإنني أستحضره دوماً على شاشة عادية، لأنني ترعرعت مع أفلام صورت بهذا القياس. واليوم أحاول أن أصور للشاشة العريضة مع الأخذ بعين الاعتبار إن ما أستعرضه سيكون عادياً، بالرغم من أنني أحب الشاشة العريضة حباً جماً.

---

[٢١] – طريقة للتصوير على شاشة عريضة تقدمت بها شركة "paramount" في الخمسينات من القرن الفائت كرد على "cinema scope" الذي تقدمت به شركة "twentieth century fox".

تروفو يقول إن الاكتشافات التقنية الضخمة كانت تهل علينا من السينما الأميركية: الصوت، اللون، الشاشة العريضة. ولهذا فإن أولى أفلام الموجة الجديدة التي صورت مع مطلع الستينيات من قبل تروفو وغودار صورت على شاشة عريضة.

□ أنت منكب في هذه الأيام على (كازينو) ... هل هو فيلم عن العصابات الإجرامية ....؟!

□ □ بكثير أو بقليل. هذا فيلم عن لاس فيغاس في فترة السبعينيات، وهو يتحدث عن شخصيات من الغرب الأوسط. عن المدينة الكبيرة في الغرب الأوسط. وهي المدينة المتوضعة في منطقة ينابيع وليس لدينا الحق بأن نكشف عن اسمها.

تجيء هذه الشخصيات إلى لاس فيغاس، في الوقت الذي يتمكن فيه بعض المجرمين من شراء أحد الكازينوهات الضخمة بدعم من شركة "teamsters". في الواقع هم يمتلكون أربع كازينوهات، ولكن في فيلمنا هناك واحد فقط. قمنا بتبديل كل الأسماء، فيما يقومون هم بتعيين شخص لإدارة الكازينو، وبهذه الطريقة يربحون أموالاً كثيرة. ثم يقومون لاحقاً بإرسال شخص آخر إلى الكازينو للتدقيق والتأكد من أن كل واحد يعرف مكانه، وأن النقود تذهب إلى حيث يجب أن تذهب، وأن الكازينو مستمر بالربح.

صديقان قديمان يدخلان في صراع وهناك امرأة وسط كل هذا.

هكذا، فالقصة مقتبسة من حادثة واقعية، فهما قد وصلا في عام ١٩٧١، وخلال عام ١٩٨٣ انهارت المنظومة التي عملا على تجديدها وجرفتهما في طريقها.

□ هل هو نتيجة لـــ (شبان طيبون)؟

□ □ نعم هو نتيجة لـــ (شبان طيبون). في هذا الفيلم تظهر لاس فيغاس أرضاً خصبة للجريمة المنظمة، والعاهرات، واللصوص والقوادين ... وهم يتمتعون بكل شيء ويموتون هناك.

لقد تغير كل شيء بعد عام ١٩٨٣، فاليوم تقوم العائلات بزيارة لاس فيغاس مع أطفالها، وتقوم بتبديد الأموال التي يجب أن تتقاسمها فيما بينها من أجل العيش وإرسال الأطفال إلى مدارس جيدة. اليوم كل شيء باطني وسري، وخلال "العهد الذهبي" كانت لاس فيغاس بمثابة المكان الذي بوسعك أن تطور فيه نوعاً حيوانياً، وهنا لا أحمّل كلمة حيواني معنى سلبياً. فهذه المدينة كانت في ساعتها المتألقة بمثابة منارة للأشقياء، ولكن هذا قد تغير تماماً لأن السلطات المحلية الموظفة من أجل الكازينوهات أغلقت الحدود التي لم يكن مسموحاً عبورها وكل شيء قد انهار. لقد كانت رواية صعبة تعذبنا ونحن نحاول أن نسرجها كما لو أنها حصان غير مروض، وكانت صعبة على الترويض، لأن بعض منافذ القصة لا يمكن المرور منها، ناهيك عن أن هناك أسماء وأحداث لا يمكن ذكرها .... لأن هذا سيكون بمثابة فيلم طويل جداً....!!

تذكارات

- عايدة لوبينو
- جون كاسافيتس
- غلاوبر روشا

عايدة لوبينو

لم ألتق بعايدة لوبينو أبداً، مع أنني تطلعت دوماً للقاء بها. امرأة تتمتع بمواهب استثنائية، وخاصة فيما يتعلق بالميزانسين. وإن تذكرناها كممثلة رائعة، فإن هذا لا يخفف من حضورها كمخرجة، وإن بقيت هذه الموهبة في الظل، وهذا ليس عدلاً على أية حال: لقد كانت رائدة حقيقية، ولعلها كانت مهمة أكثر من دوروثي أرزنز[1]، المخرجة التي حظيت بشهرة أكبر من قبلها. حققت ستة أفلام بين الأعوام ١٩٤٩- ١٩٥٣ كانت بمثابة موسيقى حجرة رائعة ينتج عنها مواضيع صعبة بطريقة تسجيلية واضحة، وهذه الأفلام تؤرخ لحضور طاغٍ في تاريخ السينما الأميركية.

ويعود الفضل في اكتشاف عايدة لوبينو للمخرج الأميركي آلن دون [2] في انكلترا حيث شاركت في أفلام عديدة، وقد أخضعت موهبتها التمثيلية الكبيرة لأفلام راؤول وولش. ولكن أعظم شيء أقدمت عليه كان في "high sierr" في عام ١٩٤١ [3].

---

[1] – دوروثي أرزنر: من أولى المخرجات في هووليود. عملت مونتييرة لفترة طويلة.

[2] – آلن دون (١٨٨٥- ١٩٨١) مخرج أميركي صور أفلاماً تجارية من مختلف الأنواع. يحتفظ بـــ ٢١١ فيلماً وراء ظهره.

[3] – فيلم بولسي (١٩٤١) تشارك فيه لوبينو مع همفري بوغارت.

الناقد السينمائي ماني فاربر كتب أن وولش يدير لوبينو بـ"يد حازمة ولكنها حارة" تقول كل شيء. مظهرها الخارجي يدلل على حزم وقوة وانغلاق. حلوة وسلوكها صبياني بعض الشيء إلا أن عينيها المعتمتين كانتا مثل شباكين مفتوحين على إثارة مقلقة. لقد ظهرت رائعة في أفلام كثيرة لمخرجين مختلفين – "road house" ١٩٤٨ لجان نيغو ليسكو، "on dangerous ground" ١٩٥١ لنيكولز ري، "السكين الكبير" ١٩٥٥ لروبرت أولدريتش، "فيما المدينة تنام" ١٩٥٦الفريتز لانغ. ولكن تحت إدارة وولش وصلت في أدائها إلى الذروة. يعجبني "الرجل الذي أحبه"، وهو فيلم ليس مشهوراً كثيراً وتؤدي فيه دور مغنية مسافرة خبرت كل شيء في حياتها. وقد أعطت عايدة لهذا الدور كل ما تخفيه في طاقتها الروحية غير المستنفذة، في عام ١٩٤٩ عندما ألغي عقدها مع "warner bros" أسست مع زوجها كولير يانغ شركة إنتاج مستقلة باسم "filmmakers" اعتمدت سياسة اكتشاف المواهب الثابتة وتصوير الأفلام بميزانيات ضئيلة للغاية. وفي أول إنتاج لها اضطرت عايدة لوبينو لأن تحل على عجل محل المخرج إيلمار كليفتن لمدة ثلاثة أيام بعد تعرضه لذبحة صدرية في عام ١٩٤٩. وفي هذا الفيلم كما في كل الأفلام التي صورت في الخمسينيات (never fear) ١٩٥٠– (outrage) ١٩٥٣– و (the hitchhiker) ١٩٥٣، حاولت لوبينو أن تغير من ذلك الملمح النمطي للمرأة في النتاجات الهووليودية. وكانت تروي الكثير من القصص الحميمة عن أوساط اجتماعية محددة:"تريد أن تعمل أفلاماً عن الفقراء والناس المهملين لأننا نحن أنفسنا نكون هكذا". بطلاتها هن فتيات شابات تخربت حياتهن البرجوازية بتأثير أشياء من نوع: حمل غير مرغوب به. الاغتصاب. المثلية. العنف الجنسي من قبل الأهل.

الإحساس بالألم والأذى الذي تغص بها أفلامها كان يكشف عن الدقة والإحساس العميق الذي كانت تطل به كممثلة. في (outrage) تظهر عملية الاغتصاب – الكابوس الأكثر رعباً الذي يمكن ان تعيشه إمرأة – ليس بوصفها عملاً ميلودرامياً ولكنها تحليل للسلوك الشرير في وسط ريفي.

في إبداع عايدة لوبينو تحضر دوماً التداعيات النفسية للضحية، فأفلامها تتابع الأرواح الجريحة والمعذبة التي تحاول الاستمرار برغم اليأس من أجل اكتشاف معنى الحياة. أبطال لوبينو يملكون شرفاً رفيعاً على الدوام، مثل أفلامها ولهذا هي مهمة لنا إلى هذا الحد.

جون كاسافيتس

كنت محظوظاً لأنني بدأت دراسة السينما مطلع الستينيات. كان يدهمني – وقتها شعور قوي بالحرية والالهام – شعور من يمكنه تجريب كل شيء. الموجة الجديدة في فرنسا، السينما الإيطالية، السينما الانكليزية. درجة الخروج بانطباع عن حدوث شيء في كل مكان.

ولكن الفيلم الإكتشاف الذي ترك أعظم الأثر عندي في تلك الفترة هو فيلم (ظلال). لقد شاهدته مرة واحدة فقط. كان قوياً درجة أنه يكفيك. فقد كانت تسري بين الأبطال نزاهة لا حدود لها تصل حد إحداث صدمة عندك كمشاهد. والفيلم قد صور بكاميرا ١٦ مم خفيفة، وبالتالي لم يعد هناك أعذار لمن يترشح لأن يصبح مخرجاً.

قدمني جي كوكس لجون كاسافيتس بعرض أول فيلم طويل لي (من ذا الذي يقرع بابي) أمامه وقد أحبه كاسافيتس كثيراً. وعندما تناقشنا بالفيلم قمت أنا باستفزازه بملاحظات من نوع:"جون هذا الفيلم يعج بالنواقص". فيما كان هو يجيبني: .. لا .. هذا الفيلم يعج بالإثارة". أصبحنا صديقين. وفي يوم وأنا أعمل على "ميني وموسكفيتز".[٤] بوصفي خبيراً بالمؤثرات الصوتية وكنت قد نمت طوال الأسبوع في موقع التصوير وعندما كانوا يرسلون في طلبنا من

[٤] – فيلم لكاسافيتس (١٩٧١) – بيرتا من العربة المحملة–

أجل المؤثرات ومن أجل إغفاءة واحدة ضيعت الكثير من وقت جون، حتى اتصل مدير أعمالي بمكتب جون ليعرف شيئاً عني، وسألته السكرتيرة عما إذا كان الموضوع مهماً. "مهم ...؟" هذه أكبر ضربة حظ في حياته .. سوف يعمل فيلماً، وللتو حصلت على السيناريو. وقد قالت له:"ليس مضحكاً البتة" قبل أن تغلق السماعة في وجهه. وقد نجحت بالاتصال بها هاتفياً. وعندما انتهى فيلم (لـــ بيرتا من العربة المحملة) عرضت لجون نسختين من ساعتين تم توليفهما وطلبني هو إلى مكتبه وقد حدق بي قليلاً ثم قال: "مارتي قضيت عاماً من حياتك وأنت تفبرك هذا البراز". منذ وقت طويل كانت تدور في رأسي فكرة أن أصبح مخرجاً هووليودياً من المدرسة القديمة، ولكنني تنبهت في وقت لاحق إلى تأثير الأفلام الأوروبية عليَّ حتى أنه لم يعد لدي فرصة للاختيار. وجدت نفسي في مكان ما في الوسط، والوضع الذي قبله جون ساعدني على ان أقبله أنا أيضاً. سألني ما إذا كنت أملك سيناريو وأتحرق لتصويره. قلت له: نعم، ولكن يجب أن أعيد كتابته". وهكذا كتبت مجدداً هذا السيناريو الذي أصبح فيلم (شوارع خلفية). والآن عندما أسمع بـــ (مخرج مستقل) أذهب بتفكيري مباشرة إلى جون كاسافيتس. ومن المؤكد كان هو الأكثر استقلالاً بين كل المخرجين الذين عرفتهم، وهو يظل بالنسبة لي معلماً، ومن دون مساندته ونصائحه ما كنت سأعرف ماذا سيصبح مني في عالم السينما. والسؤال "ما هو المخرج المستقل" لا تربطه أدنى علاقة بما إذا كنت تعيش في نيويورك أو لوس أنجلس. فالمهم هو الحسم والقوة، ويجب أن ترغب بقول شيء لا يستطيع أحد أن يوقفه. وفي كل مرة أقابل مخرجاً شاباً متعطشاً للنصيحة أرشده إلى التمعن بحياة وأعمال جون كاسافيتس.

مثاله نبع لا ينضب. ومن المؤكد ثانية أن الفضل يعود إليه في فهمي لفكرة عمل فيلم يحوي فكرة مجنونة، ذلك إن كاسافيتس كان قصيدة طبيعية. لا شيء كان بوسعه إيقاف كاسافيتس سوى الله، وهو قد مات مبكراً، ولكن أفلامه حية. وقد قال ذات مرة:"لا تخف من شيء، ولا تخف من أحد طالما إنك تريد عمل فيلم". سهل وبسيط ويكفي أن تكون عنيداً مثله فقط ...!!

غلاوبر روشا °

أفلام غلاوبر روشا توغل في عالم الشر – وهي التفجير الذي يستفزه فعل الكيمياء بين الدم والسيلوليد. وفي سينما اليوم لا يوجد من يشبهه. قوة إبداعه وإثارته تنقصني أنا. ولقائي الأول به كان في فيلمه (أرض الغشية) ١٩٦٧. وهو فيلم يشد المتفرج درجة أنه يخنقه. مؤثر وعنيف ولا يعرف الرحمة وهو محاط بنيران الأصوات والأشكال. وحتى اليوم لم أشاهد شيئاً يشبهه، ووجدت نفسي أتطلع إلى أفلامه الأخرى وقد أعجبني منها (القديس المحارب وتنين الشر) ١٩٦٩. التزامه الشخصي كان كبيراً جداً درجة أن أسلوبيته لا تفترق عن محتواها السياسي. وروشا لم يكن يكفيه أن يأخذ قصة ويعتصرها بحسب ذائقته، فهو مسكون بنظرة درامية مبنية على حزن إنساني مكين قوامه الألم الذي يسكنه في العمق.

وربما لم يكن روشا معروفاً إلى هذا الحد مثل كثيرين من معاصريه ولكن هذا تفويت ينبغي علينا مراجعته، فأفلامه كانت طليعية للغاية مثل الأفلام التي صنعت في فرنسا وإيطاليا خلال الستينيات والسبعينيات. كانت أفلاماً استفزازية .. وهي قد استفزت لدى المشاهد ثرّاء الوعي ... فها هي تواصل تهيئته حتى يومنا هذا ...!!

° – غلاوبر روشا (١٩٣٨- ١٩٨١) مخرج برازيلي وسيناريست. ترأس حركة السينما البرازيلية الجديدة وقد عمل في أوروبا فترة السبعينيات.

صموئيل فولر

حركة العاطفة

عندما التقيت بسام فولر لأول مرة، أدركت صعوبة أن نفترق ثانية. وهكذا قمت بتنظيم عرض لفيلمه (forty guns)[1]. في لوس أنجلس. وما إن كنا نبدأ بالحديث حتى لا نتوقف أبداً. ساعات تمضي وكأنها دقائق، والحوار مستمر بيننا حتى ونحن في الطريق كلٌّ إلى سيارته. كنا نضطر إلى الافتراق بالقوة، وكان بوسعنا أن نواصل الكلام طوال الليل.

كل واحد التقى بفولر يدرك عبقريته كحكَّاء كبير. وكل واحد شاهد أفلامه يدرك إنه من الشخصيات القادرة التي ليس بوسعها أن تروي فيلماً كبيراً فقط، وإنما تقوم بصنعه أيضاً. معظم الناس يمتلكون هذه الخاصية أو تلك، وسام فولر بوسعه أن يمتلك الخاصتين معاً.

أذكر عندما تعشينا قبل سنوات في البيت تحدث سام عن رغبته في صنع فيلم عن أشياء بحد ذاتها، على أن ينبع منها التأثير الكامل، وحتى يوضح فكرته عمل بالتفصيل وباتقاد مشتعل على دور حبال القوارب في (أسلحة نافاروني). وأؤمن تماماً بأنه إذا كان ممكناً حدوث شيء مماثل، فإنه

---

[1] – فيلم ويسترن لفولر (١٩٥٧) بمشاركة باربرة ستانويك.

سيحدث على يد سام فقط. فولر كان مخرجاً أميركياً كبيراً ونقطة..!! شاهدت أفلامه منذ كنت صغيراً. (أنا أرديت جيسي جيمس) كان أول فيلم شاهدته من بين مجموع أفلامه. وبعد كل هذه السنين ما تزال شخصيات أفلامه تعشش في الذاكرة وتفاجئني على الدوام. وبالطبع قمت منذ ذلك الوقت بمشاهدة هذه الأفلام مرات عديدة ودائماً كنت أحس بالقوة ذاتها التي هيمنت عليّ في المرة الأولى التي شاهدتها فيها.

أفلام سام لديها من القوة ما يكفيها لأن تسحق كل الكليشيات وتحولها إلى غبار. من العنصرية وحتى النازية. ومن الرعب غير المبرر للحرب حتى هجومات الصحافة. في أفلامه ثمة حاجة كاوية للوصول السريع إلى الحقيقة ... حقيقة المشاعر. وإبداعاته لطالما اقتحمتني دوماً عبر العنف الرقيق. وسام خير من يعرف بان العنف يخيف ليس النفوس، بل كل توصيف وتبعاته الاستفزازية. وهذا العنف يخطو نحو المشاعر الإنسانية بكل تلك الأناقة، درجة الاصطدام بها مباشرة، فيما تقوم بتوسيع العمق أمامها حتى لا نكتشفها عند مخرج آخر ... أميركي أو أجنبي. وعندما اكتشف الصبي جسد أبيه في شارع ضيق وأقسم على الانتقام له ملوحاً بقبضته في (underworld u.s.a)[٢]. ويتبع جين ايفانس وصولاً إلى شارع "بارك روي".

هذه السوقية المرعبة في النهاية الحزينة للبطلة تيلما ريتر في (pick up on south street)، وإذا ما كانت هذه النصوص تقلقكم، فإنها تتم بوعي كامل، درجة إنه لا ينتظر مواضيع مشابهة كي يقوم بالعمل عليها مجدداً.

[٢] – فيلم من أفلام الجريمة (١٩٦١) بمشاركة كليف روبرتسون.

وأعتقد إن كثيراً من الناس هم على قناعة بأن سام فولر هو راوٍ عجوز قدم من أزمنة غامضة بوصفه أعجوبة لطيفة. تقييمات مماثلة ليست عادلة عندما يتعلق الأمر بإبداعاته، فأفلامه لا تتعاطى بالمطلق مع المشاعر السهلة، وهي تحاول دوماً أن تتغلغل في الأعماق حتى لو أخذت بالاقتراب من العبث.

سام كان واحداً من أكثر المخرجين شجاعة وأخلاقاً في تاريخ السينما حتى يومنا هذا، وقد عرف مبكراً أن أميركا قد انزلقت في عنف لا راد له. (shok corridor) ١٩٦٣، يحكي عن طرق القتل المروعة التي سادت في الستينيات في المجتمع الأميركي.

هكذا اصطدم فولر برعب القرن العشرين وأهواله. ولهذا تبدو أفلامه الحربية: (العتبة صامتة) ١٩٥١- (fixed bayonets) ١٩٥١- (china gate) ١٩٥٧- (the big red one) ١٩٨٠ هي الأكثر قسوة من بين كل أفلامه التي عمل عليها.

أحد نقاد الروك قال ذات يوم:"إذا لم تعجب برولينغ ستونز، فهذا يعني إنك لا تعرف ما هو الروك". ومن دون أن يبدو هذا مبالغاً في القول، أعتقد إن هذا ينطبق أيضاً على فولر. ولنقل ببساطة إن الحركة في أفلامه عاطفة. أحببت فولر كمبدع وصديق وسوف أفتقده بالتأكيد، ولكنني أعزي نفسي بالقول إن أفلامه التي تركها لنا ستظل حيّة بيننا بالتأكيد.

روبرت ميتشوم وجيمس ستيوارت:
رجلان يعرفان أكثر مما ينبغي

جيمس ستيورات وروبرت ميتشوم كانا من كبار الممثلين في تاريخ السينما. وظاهرياً كانا يبدوان على نقيض تام – ستيوارت هو الساذج المثالي، وميتشوم هو الجشع والأعزل الذي ضيَّع عمره جرياً وراء الأوهام. ومع هذا فإن كل واحد منهما كان شخصية مركبة على حدة أكثر من هذا التباين المتوقع.

الإحساس بعدم الاستقرار في أميركا بعد الحرب عمل من ميتشوم نجماً، وجعل من ستيورات محترفاً، بعد أن عرف النجومية من قبل. ولست متأكداً مما إذا كان ميتشوم سيصبح نجماً لو ولد في وقت أبكر. ها هنا نختزنه كإنسان، وهو قد ارتبط بشروده ونظراته الحزينة بالحقبة التي لن يوجد فيها صدى العشرينيات والثلاثينيات. حتى همفري بوغارت الذي عرف المجد في السينما الأميركية كان يعد متفائلاً. وبالنسبة لميتشوم كان الأمل بشيء ما مستحيلاً. وحتى منذ الظهور الأول له كبطل في (out of the past)[1]، عندما كان يصطاد السمك عند حافة النبع برفقة المرأة التي يحبها، يبدو عليه إن

[1] – film noir– ١٩٤٧– لعب فيه ميتشوم دور البطولة إلى جانب كيرك دوغلاس.

[2]– فيلم ويسترن –١٩٤٧– للمخرج راؤول وولش.

سعادته لن تدوم طويلاً. وعندما يطل الأبكم ليخبره بأن لديه زوار، يعرف ميتشوم إن يد القدر قد امتدت إليه. ثمة هدوء شرقي وطمأنينة مبالغ فيها لدى ميتشوم في (المطارد)[٢] وهو واحد من أفلامي المفضلة. وفي المواد الاستذكارية التي تعود إلى ستيوارت نادراً ما يتم الحديث عن سطوته الكاملة على الشاشة. وغالباً ما يتم التوقف عند الأفلام التي عمل فيها ستيورات إلى جانب فرانك كابرا في الثلاثينيات. ولكن العزلة العميقة التي ضربت العالم بعد الحرب العالمية الثانية حرفت عمل ستيورات، فإذا ما كان يدلل قبل الحرب على شيء أميركي عميق، فإنه أصبح شاملاً، وكم كان سيغدو صعباً أن نكتشف نجماً أميركياً تغير بسرعة وشجاعة كبيرتين. والاستثناءات الوحيدة في هذا المجال كانت لديك باول، وهو مغنٍ لمع اسمه في الثلاثينيات، وهناك بالطبع الأقل شهرة منه مثل جون بين، ودينيس أو، كليف.

ما هو عكسي في مشوار ستيورات بدأ مع (هذه الحياة الرائعة)[٣] – ١٩٤٦ حيث أظهر كل لياقته البدنية ليؤدي دور رجل استنفذ كامل طاقته. ومع الفيلم القصير الغريب (لا يوجد أتوستراد في السماء) – ١٩٥١ حيث يتقمص دور عالمٍ يجن بسبب من فوبيا علمية. وهكذا فإن الأفلام الثمانية التي صورها مع أنطوني مان من (ونشستر ٧٣) – ١٩٥٠، وحتى (رجل من لارمي) – ١٩٥٥ استطاع فيها ستيورات أن يبين هذا العمق الجديد الممزوج بأسى كبير وغضب كتيم ولياقة بدنية عالية. ولكن تهجمه على أنطوني مان واتهامه له بالسعي وراء الربح فقط منع من عملهما معاً على (night passage)، وقام جيمس نيلسون بعمله. ومن المؤسف أن هذه الرفقة الإبداعية قد انقطعت،

---

[٣]- فيلم لهنري كوستر مع مارلين ديتريش.

ولكن بدا واضحاً إن التوغل في الأماكن الخطرة له ثمنه أيضاً. ومن سوء الحظ أن شجارهما قد أصاب ستيوارت في الأعماق درجة أنه لم يعد يذكر الأفلام التي عمل بها مع أنطوني مان أمام أحد.

لقد وصل جيمس ستيورات إلى حقيقة عاطفية غير مسبوقة بعمله في (شيميت) لألفريد هيتشكوك – ١٩٥٨– اللقطة الكبيرة لستيوارت وهو ينتظر كيم نوفاك كي تخرج من حوض الاستحمام على شاكلة امرأة أحلامه، لا تشبه أي شيء معمول في مشواره وفي شغل هتيشكوك، وفي تاريخ السينما. (شيميت) هو الأخير من أربعة أفلام صورها ستيوارت مع هيتشكوك، وسيبدو صعباً للغاية أن نتكهن ما الذي كان بوسعهما أن يفعلاه ليتجاوزا هذه الأفلام ....؟!

ستيوارت اشتغل على أشياء مهمة بعد (شيميت)، وخاصة في فيلمين لجون فورد: (الرجل الذي قتل ليبرتي فالنس) ١٩٦٢، و (tow rode together) – ١٩٦١، كما في (تشريح جثة) لأوتو برمينجر – ١٩٥٩و (fligt of the phoenix) لروبرت أولدريتش – ١٩٦٦. وجاءت أدواره اللاحقة هامشية كما لو أنه هو نفسه قد عاف مهنة الممثل خلال خمسين سنة عمل فيها. فيما استمر ميتشوم بالتجريب، وظل يقدم نفسه على الملأ بوصفه ذلك المحترف الذي يعمل من أجل استلام الشيك في نهاية كل تصوير. ومن البدهي القول هنا إنه اجتنب من قبل المشاريع غير الاستفزازية .. ولنتذكر فقط (track of the cats)[٤]، (home from the hill)[٥]، و (the wonderful

[٤] – فيلم لوليم ويلمان – ١٩٥٤

[٥] – فيلم لفنسنت مينلي – ١٩٦٠

(country)[٦]، و(eldorado)[٧]. ومن دون أن ننسى بالطبع أن ميتشوم توصل إلى "فتح" مهم في (ليلة الصياد)[٨] – ١٩٥٥. وقد ظهرت قدراته التراجيدية واضحة بشكل جيد في (أصدقاء ايدي كويل)[٩].

والحق أنني استمتعت تماماً بالعمل مع روبرت ميتشوم في عام ١٩٩١ في فيلم (خليج الخوف).وعندما ذهبت لأحييه من كل قلبي في موقع التصوير، كانت إجابته على سؤالي:"كيف حالك". مجرد همهمة بدت لي كما لو أنها "ما زلت حياً". وفيما بعد روى لي القصة التالية: كان ليكس باركر[١٠] يتمشى في شارع عندما صادف صديقاً قديماً. وقد سأله هذا عن أحواله، فرد عليه الممثل بالقول: "ممتاز وفي أحسن حال" ... وقد قال لي الطبيب إنني في وضع ممتاز، ثم وقع ميتاً على الأرض. ومنذ ذلك الوقت توقف ميتشوم عن الحديث عن أحواله الصحية.

التقيت بجيمس ستيورات في حفلي استقبال فقط وكان لطيفاً للغاية ومتحفظاً للغاية. وأعتقد جازماً إن هذين العملاقين سيظلان يحتلان مكاناً مشرفاً في عالم السينما.

---

[٦] – فيلم ويسترن لروبرت باريش – ١٩٥٩

[٧] – فيلم ويسترن لهوارد هوكس – ١٩٦٧

[٨] – فيلم رعب لشارلز لوتان – ١٩٥٥

[٩] – فيلم رعب لبيتر ييتس – ١٩٧٣

[١٠] – ليكس باركر (١٩١٩– ١٩٧٣) اشتهر في الخمسنييات والستينيات بأدوار طرزان.

سـول بـاس :

الرجل الذي يعد بالأحلام

سول باس كان فناناً كبيراً[1]. وعندما اكتشفته أنا كان موجوداً في اللحظات الأكثر إدهاشاً في تاريخ السينما. وفي الواقع فإن كل الذين شاهدوا أفلاماً فترة الخمسينيات والستينيات تعرفوا على شغل سول حتى من دون أن يعوا هذا الأمر. أذكر أنني ذهبت لمشاهدة (الرجل ذو اليد الذهبية)[2] و (السكين الكبيرة) في مسرح فيكتوريا القديم عندما ظهرا على الشاشة في ذلك الوقت. في الواقع حاولت مع مجموعة من الأصدقاء أن نشاهد (الرجل ذو اليد الذهبية) في مسرح فيكتوريا، ولكنهم لم يأذنوا لنا بالدخول، فقد كنا صغاراً. ولكنني شاهدته بعد بضع سنوات. أما بالنسبة لـ (السكين الكبيرة) فلم يكن لدينا أية مشكلة بخصوص مشاهدته.

---

[1] – سول باس (١٩٢٠ – ١٩٩٦) – ربما كان المصمم الأول للتيترات في تاريخ السينما. من الأفلام التي عمل عليها (السنوات السبع الملعونة) لبيلي وايلدر – (شيميت) و (شمال شمال غرب) و (بسايكو) لألفريد هيتشكوك. و (شبان طيبون)، (خليج الخوف)، (سنوات البراءة)، (كازينو)، (سفر شخصي) لسكورسيزي.

[2] – من الأفلام الأولى عن انفجار المخدرات. صور فيه فرانك سيناترا وكيم نوفاك وهو من إخراج أوتو برمينجر – ١٩٥٥.

وبالرغم من صغر سني، فقد توقعت كل تلك الأحاسيس التي ستولد مع أفلام الخمسينيات، فقد جاءت ناضجة وحيوية للغاية. وقد ظهرت هذه الأحاسيس بطرق مختلفة. وفي المقام الأول ظهرت من خلال اختيار الموضوعات نفسها، والاتكاء على المخدرات كما في حالة (الرجل ذو اليد الذهبية) مثلاً. في هذا الفيلم تميزت موسيقا إلمر برنشتاين وأداء فرانك سيناترا المدهش، والصورة المدهشة لـــ "تيترات" سول. سطور ميعثرة تجتمع تحت زوايا غريبة وعدائية وترسم يداً في النهاية، حتى أن بوستر الفيلم بدا جديداً للغاية، فهو بوستر لفيلم لم يظهر بعد، كما لو أنه وعد بالحلم، وفهم على أنه حلم من نوع جديد. ولطالما بدا لي أنني كنت مأخوذاً بالأفلام التي شاهدتها في تلك الفترة درجة أنني قمت بعمل تصميمات من مادة الستيريبور لتلك الأفلام المعمولة من قبل مخرجين مثل هيتشكوك وهيوستن – وحتى ذلك الوقت لم أكن أعرف ما هو دور المخرج بالضبط، فيما كانت كادرات البداية تحمل توقيع سول باس.

سول فنان غير عادي، فقد كانت لديه عين مجوهراتي صبور وإحساس وثيق بالشكل، وكان بوسعه أن يعطي فكرة الفيلم بمجمله من خلال سطور قليلة وأشكال مقنعة. كان لديه إحساساً خلاّقاً بالطريقة التي يتغلغل من خلالها في شاعرية الأفلام التي يعمل عليها. سلوك (شيميت) يبدأ مع موسيقا برنارد هيرمان وهو يخطف النبض الخطر للخصوصية الرومانطيقة والعودة الأبدية – وبسبب من هذه العناصر فإن الفيلم احتل مكانة خاصة في إبداعات هيتشكوك. الكادرات الخادعة في بداية (شمال شمال غرب) و(بسايكو) تعكس بشكل مدهش هذا الارتخاء الارتيابي والجنون الهذياني الذي يرافق هذه

النوعية من الأفلام. وليس ضرورياً أن أقول إنني سررت بمعرفة أن سول وزوجته عادا للعمل معاً مجدداً. فللتو انتهيت من (شبان طيبون) بعد أن أنجزت تيترات المقدمة وحدي أو كنت أحس انها بحاجة لشيء خاص. وقد لاحظت أن سول وزوجته أشرفا على الانتهاء من تيترات فيلم (الكبير) وقررت أن أنده عليهما للعمل معي، وقد قبلا دعوتي. وصعب أن أوضح ذلك، لكن أن تعمل معهما، فإن هذا بمثابة حلم. ولكم أن تقدروا إن لوحات سول كانت جزءاً من هوسي السينمائي منذ كنت طفلاً، حتى غدا صعباً عليّ أن أعمل في هذه اللحظة معه ومع زوجته.

لقد كان تعاوننا رائعاً كما في الحلم. كنت أنتظر لقاءاتي معهما بفارغ الصبر، وكأن هذا لا يكفي، فعملهما كان خلاباً في هووليود الجديدة كما كان في هووليود نفسها قبل أربعين عاماً.

شاهدنا الجولة المونتاجية الأولى للأفلام وناقشناها طويلاً بعد أن انكب سول وزوجته على العمل، ودائماً كنا متفاجئين من النتائج. وماذا بوسعنا أن نقول الآن عن عملهما في (سنوات البراءة). لقد نده علينا سول وزوجته وقالا إنهما يريدان أن يعرضا علينا شيئاً مما كانا قد جهزاه، وقد تركا على الشاشة بعض أقمشة الدانتيلا المختلفة، حتى يعرضا علينا المؤثر الذي أرادا التوصل إليه. كل شيء كان هنا .. جوهر الفيلم الذي حاولت أن أعمله: الرغبة، الإحساس بالرعشة الخفية، وكما قلت فإن هذا لا يكشف سر الفيلم، بل يحفظ غموضه. سول كان فناناً كبيراً، ولا يمكن لكم أن تتخيلوا مدى امتناني لتعرفي به والعمل معه. ومن الصعب أن أكتب هذه الكلمات لأنني لا أستطيع أن أصدق أنه رحل عنا. ولكن من المؤكد أنه خلف وراءه إبداعاته الملهمة التي لا تنفك تقول لنا إنه ما زال مستمراً بالعيش بيننا ...!!

الفصل الثالث

سكورسيزي يعمل

كازينو

□ لماذا اخترت أن تعمل فيلماً عن لاس فيغاس؟

□□ لاس فيغاس هي المكان الذي يمكن أن يحدث فيه كل شيء. وهذه المدينة كانت في فترة الخمسينات والستينات والسبعينات بمثابة حديقة للترفيه عن الطاعنين في السن. والناس لم يكونوا ليقتادوا أطفالهم إليها. وأنا كنت أزورها من أجل مشاهدة الفنانين فقط وهم يعتلون خشبات المسارح.

في منطقة ايطاليا الصغرى حيث ولدت أنا كانت تبدو لاس فيغاس بالنسبة للعمال والطبقة الوسطى بمثابة إمارة للأحلام والرغبات والذين أسميتهم في فيلمي wise guys – الأذكياء. لكن العجائز، وخاصة الزعامات منهم لم يكونوا ليغادرون الحي إطلاقاً. كانوا مشهورين جداً درجة أن أقدامهم لم تكن تطأ لاس فيغاس.

لاس فيغاس مرتع مباشر للجريمة المنظمة، أو على أقل تقدير مرتع لنشاطاتها المتزايدة باسم الاستعراضات الفنية. وقد بدأ هذا الشيء فترة العشرينيات من speakeasy – البارات والنوادي الليلية حيث كان يدور القتال

إبان عهد النظام التقشفي. في هذا الوقت بالذات دخل رجال العصابات الحقيقيون في اللعبة. ولم تتوان المافيات من استخدام أي شيء كان يمكن لأميركا أن تقدمه لها، وبسبب من النظام التقشفي، فإن كل النشاطات المرتبطة بالكحول قد أصبحت تدور في الخفاء، حتى يتم التجديد لإمبراطورية حقيقية عمادها يتكون من المافيا الصيقيلية، اليهود. والايرلنديون الذين اقتحموا بدورهم ميادين العمل الإجرامي. وبعد منع الكحول تحولت speakeasy إلى جمعية برجوازية. وبالطبع فإن كل أولئك الذين شاهدوا الجمهور من الخشبة (مغنين، راقصين) الخ... دخلوا في النسيج العام للمنظومة. رجال العصابات امتلكوا المسارح في برودواي، ومع موضة النوادي الليلية بدأوا بشراء وبيع الفنانين كما يشترون ويبيعون زجاجات الكحول، وقاموا باحتكار كل عقود التسجيلات الصوتية. لم يكن ثمة مهرب من التطور. رجل العصابة يقول للمغني:"أنا من وفر لك فرصة العمل أولاً. ولهذا السبب ألقيت بالاستغراب الأخلاقي جانباً بما يتعلق مثلاً بفرانك سيناترا، وهو لم يكن لديه الخيار. وأنا لا أريد أن أقول إن الفنانين يتبعون للمافيات، ولكنني أعرف أن "ويستبري ميوزيك تياتر" في ولاية نيويورك كان يخضع لسيطرة المافيا. وعندما كانت ليزا مينيلي تغني – هناك شاهدت مجرمين من كل الأنواع "يتنزهون" في كل مكان. ولا أريد أن أقول أيضاً إن ليزا تعمل لصالح المافيا بدورها، ولكن عندما تكون مستأجراً في مكان ما، فإنك لن تعرف أبداً اسم المالك. وكما في (شبان طيبون)، فإن هذه "المخلوقات" كانت تتسلل إلى بارٍ أو مربع ليلي، وخلال ثلاث أو أربع سنوات تقوم بإفلاسه تماماً. وتمتص دم المالك الأصلي قبل أن تخضع المكان لسيطرتها الكاملة.

ما من شك إنكم تتذكرون (the joker is wild) لتشارلز فيدور. وهو فيلم شارك فيه سيناترا (١٩٥٧). وهذا هو المثال الكلاسيكي الذي أرغب بنقله إليكم: جو لويس كان مغنياً كبيراً خلال العشرينيات وبأسلوب بينغ كروسبي في شيكاغو. وهو لم يقبل الغناء في speakeasy لحساب المالك – رجل العصابة – فهذا الأخير قد أجهز بنشاطاته الإجرامية على أعماله، وزاد من عنده بأن نحره من عنقه حتى أن أحداً لم يعد يتذكره أو يتذكر غناءه وأصبح مهرجاً في أحد الكباريهات ومدمناً كحولياً كبيراً، فيما لو قيض لهذين الشيئين أن يكونا برفقة بعضهما. وهو عندما كان يظهر على الخشبة للغناء كان الناس يعبدونه، فقد كان رقيق الحاشية برغم مظهره الكئيب، وهو قد أسس لتقاليد أصبحت مرجعاً لكوميديي هذه الأيام مثل آلن كينغ، الذي أدى دور أندي ستون في (كازينو).

لاس فيغاس تتبعت هذه التقاليد وتوغلت عميقاً في عالم الإجرام. نيكلس بيليجي، سيناريست الفيلم أوضح لي أنه خلال السبعينيات كانت كل الكازينوهات الموجودة في الأوتيلات الكبيرة تعود في ملكيتها لإحدى العائلات المافياوية. كانوا قد تقاسموا كل شيء فيما بينهم: المافيا النيويوركية كانت تضع يدها على كازينو "شيكاغ ... أربعة).

وعندما أقول إن كل هذا يعود في ملكيته إليهم، فيجب أن تفهموا أن الناس الذين كانوا يسيرون كل هذه الكازينوهات قد جمعوا أرباحاً ضخمة. والعديد من رجال العصابات الطاعنين في السن لم يكن لديهم ضمانات اجتماعية، ولا أي شيء يتيح الوصول إليهم.

في (شبان طيبون) لا يستخدم العرَّاب الهاتف أبداً، فهو "خطر" للغاية. ما إن تختار رقماً حتى ولو كان لأمك، فسرعان ما تقع في الفخ، ولهذا فإن

الأحداث في فيلمي تدور في لوس أنجلس، إذ يمكن لنا أن نبين كيف تتحرك المافيا عبر بعض القصص التي رووها لنا وقد اخترنا حقبة السبعينيات لتدور الأحداث فيها، فهذا وقت الأزمة البترولية التي كشفت حقيقة حضارتنا المضحكة. كل شيء يعمل بالطاقة الكهربائية، بمعنى أنه يعتمد على البترول. حتى الأفلام (مهما كانت قيمتها) فإنها تعتمد على الكهرباء.

اليوم أصبحت الأفلام رقمية حتى أننا لن نستطيع العودة إلى "النيغاتيف"، وبالنسبة لي فإن الفيلم مثل المنحوتة. ثمة شريط جديد من نوع ESTAR وهو يملك صلاحية لمدة ألف عام، وهو دقيق أكثر من السليوليد الذي نعمل به، وقد طبعت نسختين من هذا الشريط. ومن يعلم، فقد نجد أنفسنا مجدداً في القرون الوسطى، في زمن همجي بربري وعندئذٍ سوف يجدون أمامهم فيلم ESTAR، وسوف يكون بوسعهم أن يشاهدوا السينما كما نشاهد نحن تطور النحت في المتحف.

في روما، وفي كنيسة القديس كليمنت رأيت أول نص مكتوب بالإيطالية بعد نهاية الامبراطورية الرومانية. ومنحوتة القديس كوينتين كانت قد اكتشف في الكنيسة منذ القرن السادس، والكتابة الموجودة عليها تعتبر أول نص إيطالي مكتوب. وعموماً فإنها تذكر بالكتابة الهيروغليفية.

لقد امتازت حقبة السبعينيات بفاقة المخدرات. وليس ثمة حدود .... وما هي هذه المدينة أصلاً من دون حدود ؟! نيويورك مدينة فظة للغاية، ولكن لاس فيغاس لا تعرف مثل هذه الحدود. لوس أنجلس مدينة السينما – ثمة حدود – على سبيل المثال: ميزانية فيلم ما. ولكن في لاس فيغاس بوسعك أن تفعل ما تشاء. وأنا إطلاقاً لم يجذبني القمار، فهو لا يهمني إطلاقاً، ولكن

ما يثيرني هو أن أعرف مدى تأثيره على المخلوقات الإنسانية. على أنني وضعت في الفيلم رجالاً ونساء يعيشون تحت حد موس الحلاقة .. وبخاصة روبرت دي نيرو. قرأت مقالة في صحيفة "ريبيوبليكا" عن بوسكيتا، ذلك الشخص الذي يشهد ضد زملاء سابقين له في المافيا. كان حديثه يشبه بالضبط ذلك الشيء الذي يقوم به جو بيشي في (شبان طيبون): وفي أقل من ثانية يجب أن تقرر ما إذا كنت ستقتل أو تصبح قتيلاً. والشخص الذي سيقوم بقتلك ربما يكون أحد أفضل أصدقائك. وهكذا .. هذا هو العالم الذي يعيشون فيه. وهذا يعني أنني آخذ هؤلاء الأشخاص وأضعهم في لاس فيغاس السبعينيات، وبدهي أنني أموت وهم يرددون: "هل بوسعك أن تتصور أنه يمكنك أن تتناول طعاماً صينياً في لاس فيغاس في الساعة الرابعة صباحاً". بالنسبة لنا كان هذا هو النعيم بعينه، ذلك أننا عشنا بالقرب من حي صيني.

□ ما هو الفرق بالنسبة إليك بين (كازينو) وأفلام أخرى مصنوعة عن المافيا مثل (العراب) و(الرجل ذو الندبة) ....؟

□□ أنت من يجب أن يقول لي .. الناس الذين يحبون البنى الحكائية لا يعجبهم (كازينو) ولا حتى (شبان طيبون). لا يعجبهم (كازينو) ولا حتى (شبان طيبون). لايعجبهم عندما تنقطع فيهما البنائية الدرامية. غور فيدال والذي أقدره كثيراً لا يحتمل لغة أبطال (شبان طيبون). وهو كان رئيس لجنة التحكيم في مهرجان فينيسيا في العام الذي قدمت فيه (شبان طيبون)، وقد فضل أن يمنح الجائزة لـــ (روزنكرانتس وغيلدنشتيرن في عداد الموتى) لتوم ستوبارد. ينبغي أن أقول إن اللغة في فيلمي ميسرة ومبسطة للغاية، وعملياً ليس هناك أي حوار، وكل ثالث كلمة هي fuck. وبالقدر نفسه فإن الناقدة

بولين كيل التي اكتشفتني في الواقع عبر فيلمي (شوارع خلفية) لم يعجبها (الثور الهائج). وأنا منذ ذلك الوقت لم أعد أقرأ كتاباتها، وأعرف أنها كتبت عن فيلم (شبان طيبون): بولين تقول إن هذا لم يكن فيلماً كبيراً، ونحن أردنا ان ننسل بلباقة، وأن نصف بمعقولية وصدق وسطاً وأسلوباً في الحياة. أعبد (الرجل ذو الندبة) لهوكس، ولكن يجب أن أقول إنه ليس لديه أي شيء يجمعه بالأوساط الإيطالو – أميركية. وأداء ممثليه كان سيبدو قوياً لو استبعد منه جورج رافت. لقد كنت مأخوذاً على الدوام بأداء ممثلي الخمسينيات. جيمس دين، مارلون براندو، مونتي كليفت. ونظرة من أي واحد منهم كانت كافية لتعكس شيئاً معقداً للغاية، وأحياناً كان يكفي الصمت. وحتى الارتباك في أدائهم كان يخلق أشياء مدهشة لطالما تمتع بها الشباب الأميركي بعد الحرب.

لقد أخذت تتزين السيارات بأفواه أسماك القرش، وشاشات الصالات السينمائية أصبحت ضخمة جداً. وبعد ثلاثين عاماً قمت باستيحاء هذا الأسلوب واستخدمته مجدداً بطريقة تسجيلية تقريباً. بمعنى ما، فإن (شبان طيبون) هو شريط تسجيلي. وهذا ينطبق أيضاً على (كازينو)، وهذا ما يميز هذين الفيلمين عن (العراب). وأنا أعشق (العراب) وبخاصة جزئه الثاني، ولكن هذا ما يبدو بمثابة ميثولوجيا.

في (شبان طيبون) يظهر هنري هيل[1] مثل زعيم على حافة جحيم دانتي، فيما يعج (كازينو) بالشخصيات الحقيقية. هنري يقودنا برغم حزنه، وهو يعبد الحياة. أنا أردت أن أتفادى النهايات المعروفة، كما هي حال ريكو في (الرجل ذو الندبة) عندما يعاقب في النهاية. هنري يشي بأصدقائه ويهرب من دون أن يأسف على شيء، باستثناء طريقته في الحياة.

---

[1] – لعب دوره ري ليوتا.

بول شريدر هو من قال لي بأنه من غير الممكن أن يقضي الجمهور ساعتين ونصف من الوقت مع مخلوق حقير، فهو ينتظر عقابه. ولكنني أعلم تماماً أنني رأيت مثل هذه "المخلوقات" تعيش في الحي الذي أقطنه. هذا هو الوضع وأنا لا أستطيع أن أغيره. في ذلك اليوم قال لي صحفي إسباني في روما إن شريدر قال له:"لا تستطيع أن تقضي ثلاث ساعات مع أناس لا أرواح لديهم". وأنا رددت عليه:"أم م م. لديهم أرواح .. ونحن نرى كيف هم يضيعون أرواحهم .. وهذا يعني إن لديهم أرواح، ولا أعرف بالضبط كيف يحصل هذا. ولكن البعض منهم يصلون إلى قمة الهرم الإجرامي مثل لاكي لوتشيانو. وهم مدهشون للغاية، بمعنى أنهم حفظوا أرواحهم بطريقة ما. وهذه القصة هي ما أردت الشغل عليه في المرة القادمة: كيف يصل أحدهم إلى القمة ويصبح زعيماً عبقرياً أسطورياً وقد تخلى في نفس الوقت عن كل ما هو إنساني. في (لاكي لوتشيانو) لفرانشيسكو روزي ثمة شيء من هذا القبيل. لقد كان لوتشيانو) مهرباً كبيراً للمخدرات. ولكن في فيلم روزي يدور الحديث أيضاً عن تعاونه مع الجيش الأميركي الذي أعاد سلطة المافيا إلى صيقيلية من جديد. قبل خمس سنوات كتب عميلان سابقان في المباحث الفيديرالية الأمريكية كتاباً ذكرا فيه كيف وضعا ميكروفوناً في الكرسي المفضل لواحد من كبار زعماء المافيا النيويوركية. من هناك كان يوزع أوامره، وقد تغلغلا في حياته الشخصية، وكان قد وقع في غرام خادمته الكولومبية، ولكن بما إنه كان عجوزاً للغاية، فقد أوصى أن يقوموا بعمل جراحي في عضوه الذكري، وهما يرويان الشيء نفسه، وكيف أبدى هذا الزعيم أسفه لاحقاً. وقد أعجبا به في النهاية.

شخصيات (كازينو) لديها أرواح و لهذا عملت هذا الفيلم.

جينجر (شارون ستون) تبيع روحها للمنظومة القائمة من حولها، وتعي هذا جديداً وهي في منتصف الطريق. ولكنها ليست قوية بما فيه الكفاية حتى تقاوم. ومنذ البداية تكون على علاقة بأرمل بوصفها عاهرة (لعب دوره جيمس وودز). وهي لا تتمتع بالاستقلالية، ولكنها تصبح العاهرة الأكثر احتراماً في لاس فيغاس.

من جهتي لم أتعاط كثيراً بمشاكل الاستعراضات الفنية في (كازينو). والمشهد الذي يحضر روبرت دي نيرو فيه الاستعراضات يشكل اللحظة الوحيدة من هذا النوع في الفيلم، وما كان يهمني هو طريقة حصول رجال العصابات على الأموال. ولهذا يصبح الأبطال الثلاثة أقوياء للغاية، وخاصة في القدرة على التخيل، الأمر الذي أدى إلى إخفاقهم. لقد أصبحوا قادرين للغاية، وبدا واضحاً منذ البداية أن طريقتهم في جمع الأموال فظة للغاية، ولكن مع مرور الوقت أصبحت هذه العصابة التي تدير أربع كازينوهات تمتلك وسائل وتقنيات ناجحة في عملها أكثر. ولكن بما أن أحداً تبنى هذه التقنيات عملياً، فإن أفراد العصابة كانوا مضطرين لتبديلها بواحدة أخرى. وثمة الآلاف منها. ولكن أبسط شيء كان هو الاستيلاء على الأموال ووضعها في حقيبة والسفر بها في الطائرة إلى كانزاس سيتي. وكم بدا لي هذا مضحكاً: تشاهد في صالة الحسابات "مخلوقات" تحصي الأموال التي بحوزتها، وكل واحد منها يحمل مسدساً بيدٍ وكأس ويسكي باليد الأخرى (وبوسع محتال صغير أن يتسلل وينفذ عملية سطو). وفجأة يصل إثنان من هذه "المخلوقات"، ويتناولان الربطات الثخينة من الأدراج، ثم ينسحبا ليستقلا أول طائرة.

على أنه يجب على أحدٍ ما أن يكون هو صلة الوصل بين الزعامات وفتيان الحسابات. ولهذا أردت عمل فيلم أبين فيه آلية هذه العمل.

واليوم يبدو صعباً في هووليود عمل الفيلم الذي تريد. وهناك أربعة أفلام أردت أن أعملها:(الإغواء الأخير للمسيح) و(حكايات نيويوركية) عن دوستويفسكي و(شبان طيبون) و(سنوات البراءة). وحتى أرضي الاستوديوهات عملت (خليج الخوف) و(كازينو). (خليج الخوف) فيلم معمول بحسب الوصفة الهووليودية بالفعل ...!!

كان يجب أن أسدد ديوني لـــ " universal "، بعد فيلم (الإغواء الأخير للمسيح). (كازينو) يقع في الوسط، فهو فيلم معمول للإستوديوهات الكبرى، وفيلم شخصي عن العالم الذي أعرفه وأنا حاولت أن أربط الشيئين ببعضهما. وبالنسبة له، فقد ارتجلنا أشياء كثيرة، لأنه كان بمثابة شيء مملوك ومنفلت في آن ...!!

□ أردت أن تقتبس (المقامر) لدوستويفسكي. نحن نصادف إشكالية القمار في (كازينو) ...

□ □ ما الذي يحدث في نهاية الأمر في عالم الإجرام ؟ ليست جرائم القتل هي من تتحكم بالمسار وليست المناحرات. ثمة تعقيدات مبالغ فيها، فالنهاية غير المعروفة هي نفسها مبالغة من نوع ما. وذلك الشيء الذي يهتمون به هو ربح المال وألا يقومون بأي عمل.

من أجل أي شيء شيطان يجب أن تعمل، ولديك هذه "المخلوقات" التي تستطيع أن تسلبها أموالها متى شئت. رجال العصابات الإجرامية يوفرون الغطاء للناس، وهذا يجيء من عادات قروية صيقيلية، ففيها كانت الزعامات

الفلاحية في معظمها من المافيا. وعندما اختطفت خالتي على يد خطيبها في العشرينيات أعلنت جدتي أنه لم تعد لديها ابنة ووضعت شارة سوداء ... والطريقة الوحيدة للخروج من هذا الوضع كانت تكمن في التوجه إلى زعيم مافياوي كان يجيد فض النزاعات العائلية، وقد قصد هو جدتي في بيتها وبعد أن شرب قهوته هتف قائلاً:" أطفالك يجب أن يعيشوا حياة وادعة. يجب أن يخرجوا حتى يكون بوسعهم التزاوج، لهذا يجب أن تغفري لابنتك". بالطبع لم يكن هذا سهلاً، فالمخلوق الذي اختطف خالتي كان يعمل لحساب هذا المافيوت، وغيابه عن القرية كان يعرقل أعماله.

كل شيء كان في الطريق، فأنت في صيقيلية لا تتوجه إطلاقاً نحو السلطات المحلية، أو نحو الحكومة، أو الكنيسة. تستمع إلى الكبار في السن، والفضل يعود إلى الممثل طوني راندال في اكتشاف الكاتب الصيقيلي جيوفاني فيرغا الذي يتحدث عن كل هذه الأشياء في رواياته. لقد كانت أجور العمال الصيقيلين سيئة درجة أن أهلي عندما جاؤوا إلى هنا كانوا فقراء جداً وأصبحوا أغنياء لأن الفلاح في صيقيلية يكسب ما يعادل دولاراً واحداً في اليوم، حتى إنه لا يفكر بتعليم أطفاله فكل رغباته تكتمل عند حدود طعامه اليومي. وهم قد ساهموا بإرساء هذه المنظومة، فعندما جاء الناس إلى هنا لم يثقوا برجال البوليس أبداً، فيما المخبرون كانوا إيرلنديين ... وكان المجتمع قروياً ومغلقاً، فما من أحد يثق بأحد. وكان صعباً عليهم أن يفهموا أنه بوسعهم الحصول على بعض الغنائم وهذا بسبب من الأمية المطبقة.

عندما كنت شاباً فإن الكثيرين من أصدقائي كانوا أميين، ولكن بعضهم تمكن من التعلم بسرعة والاستفادة من بعض "مكتسبات" هذا المجتمع.

□ كيف يمكن لروبرت دي نيرو وبيشي تبرير سلوكهما بهذه الطريقة ؟

□ □ ينبغي فهم الفارق بين شخصية جو بيشي في (شبان طيبون) وفي (كازينو). في (شبان طيبون) إذا ما قال له أحد ما "إذهب إلى الجحيم" فإنه يقتله من فوره. في (كازينو) نراه متمهلاً وإذا ما كان على عاتقه أن يفعل شيئاً فإنه يقوم به دونما إبطاء. وذكاؤه هنا أشد مضاء.

المدينة هي من تحطم كل مشاريعه. تماماً كما حطمت المدينة وهامشيتها الفيس برسلي مثلاً: فتيات كثيرات .. كوكائين... نقود. كان ملعوناً منذ البداية، فيما كان بوسعه أن ينجو في شيكاغو.....!!

في (شبان طيبون) تقول له شيئاً ثم "بووووم". ماذا ستفعل بهذه المخلوقات ؟ ينبغي أن تتخلص منها على الفور، وينبغي أن تكون محتالاً إلى حدٍ ما حتى تنجو بوصفك عضواً في عصابة، ولهذا يجب أن تمتلك القدرة على تمرير الأشياء من دون أن يقطِّع العنف أوصالك. لقد رأيت ذلك في شبابي في نيويورك. قتلوا شاباً عند ريفار سايد درايف لأنه تصرف بشكل غير لائق. أبوه كان زعيماً للمافيا، ولكنه كان في السجن عندما حصل هذا الشيء مع ابنه، وقد أطلقوا سراحه لحضور جنازته. وفيما بعد وجدوا الأب ميتاً في صندوق سيارة. وقد لعبت ابنته (وهي صديقة لي) دوراً صغيراً في (شبان طيبون).

أقاربي لم يكونوا كذلك. ولكننا نحن من عاش بين اللصوص الذين كانوا ارستقراطيين للغاية. والمجتمع لم يكن قد انقسم بعد إلى طبقات كما هو الحال في أوروبا، ولكن ثمة فروقات من هذا النوع. لم يقتلوا كل يوم، ولكن الناس ذهبوا إلى البعيد .. وأقاربي هلعوا جداً لأنهم اعتقدوا أن القرحة التي تلازمني

لن تسمح لي بالدفاع عن نفسي جيداً، ونبهوني إلى النوادي التي يجب أن أرتادها، مع أنها لم تكن نوادٍ حقيقية، بل صالات عمومية كنا نزورها أثناء العطلات من الثامنة مساءً وحتى ساعات الفجر الأولى .. نشرب ونتواعد مع الأصدقاء، وعندما كان المخبرون يداهمون هذه الصالات كنا ندفع لهم النقود، لأن هذه الأمكنة كانت تعود في ملكيتها إلى أولاد وأحفاد رجالات المافيا.

عندما ذهبت إلى الجامعة قلق والدي للغاية، لأنني سوف أعود إلى أفراد شلتي القديمة، وهم مثل أولئك الذين نراهم في (شوارع خلفية). وأستطيع أن أزعم أن النهاية مستلهمة من حادثة حقيقية: كنت مع أصدقاء ومع جو في سيارة واحدة عندما انقلبت بنا، وأنا نجوت من دون أن أصاب بأذى لأنني لم أرد أن أقوم بدورة صغيرة. بعد عشرين دقيقة جرح واحد منا في حادثة غبية.

□ شارون ستون تؤدي في (كازينو) من دون شك أقوى دور نسائي في أفلامك بعد (آليس لم تعد تعيش هنا) ... كيف اخترتها ؟

□ □ أولاً .. لقد "ماتت" وهي تتحرق للعب هذا الدور: كانت مستعدة لأي شيء حتى تؤديه. وكان هناك ممثلات أخريات غيرها، ولكنني التقيت بها أولاً. وحصل سوء تفاهم بيني وبين وكيل أعمالها في الأسابيع الستة الأولى، فقد حدث أمر غبي للغاية. كنت في طريق عودتي من لاس فيغاس مستخدماً القطار – أنا أمقت الطائرة – وقد تأخر القطار كثيراً بسبب حادثة. وكانت هي تنتظرني في إل إي. وكان يتوجب أن أحافظ على الموعد. ذهبت للقائها في أحد المطاعم حتى أعتذر منها، فقامت هي بالتأكد من أعذاري. ومن اللقاء الأول راقبت سلوكها فقد كانت قوية للغاية وواثقة من نفسها إلى أبعد الحدود،

وكانت تشبه المرأة التي بحثت عنها كثيراً. وعندما وصلنا إلى مرحلة قراءة ما هو مكتوب وجدت أنها تحتفظ بالانفعالات التي أريدها من الشخصية التي ستؤديها. وبما أنني كنت قد شاهدتها من قبل في أفلام متنوعة، فقد أردت أن أتأكد ما إذا كانت مناسبة لفيلمي. دي نيرو أراد ممثلة "تدخل في رأسه" كما يقال وتستعر .. كان بحاجة لصدقية الغضب. ونحن نشاهده في مشهد الحديقة وهي تصرخ عليه، فيما يقف هو وينظر إليها بقميص النوم الرجالي. تناقشت مطولاً معها وفهمت منها أنها سوف تؤدي الدور بحسب رغبتي وأسلوبي – وبكلمات أخرى حتى لو اضطررنا إلى أربعين "دوبلا" بغية الحصول على أفضل شيء، فإنها لن تشعر بالحيرة أو بالندم، ليس بسبب الأداء فقط، وإنما بسبب حركة الكاميرا ... وهكذا قمنا فيما بعد بإجراء بروفة أولى في نيويورك: إذ كان ينبغي لنا أن نراها وهي تقف إلى جانب بوب، وأنا قمت بدور جو بيشي .. وكنت جيداً للغاية. لقد كانت خيالية. وهكذا التقينا مجدداً في إل إي، وقد حضر بوب أيضاً، وبعد حوار قصير معه هتفت قائلاً: "أوكي .... سنعمل الفيلم". لقد ذرفت دمعة. وها أنذا أضيف أنها كانت لعبة من دون مال: ما أريد قوله أن تكريمها كان بعيداً عما يتطلبه الأمر في العادة. والشيء الآخر، فقد رأيت ممثلة عند لقائنا الأول ليس كما يقال عنها في هووليود: عطر سنوي، فهذه المرأة تعمل منذ ثمانية عشر عاماً في هذه المهنة، حتى أنني فكرت بأن أستخدمها في دور جنجر ... في يأسها وإحباطها وكانت مغامرة لا توصف ...!!

□ في حوارات كثيرة معك تقول إن (كازينو) من نوع الأفلام التراجيدية، فيما يبدو لي بعد طول معاينة متأملة إنه أقرب إلى هواة النوع،

أي أنه فيلم رعب. أنت نفسك تقول إن أعضاء العصابات الإجرامية مجرد "مصاصي دماء" للآخرين. أفكر أيضاً بـ (أرض الفراعنة) لهوكس .. (كازينو) يمكن أن يشاهد بوصفه نوعاً من الأهرامات ...!!

□ □ بما أن الحديث يدور عن الأسلوب البصري في الفيلم، فأنا أريده أن يكون ضوءاً وأن يلمع كالذهب، ولكن ليس كأي جنس: السلطة هي الشيء الوحيد الذي يحمل معنى. وروبرت سون ريتشارد (مصور الفيلم) أمَّن لي كل شيء ... الإضاءة التي أريدها .. الظلال وخاصة تلك التي تتبع الأيدي الرقيقة، وللأزياء التي أخذنا منها كل ما يلزمنا من خزائن ليفتي روزنتال (الشخصية التي ألهمت دور دي نيرو) – زرناه في فلوريدا حيث يعيش وكانت أزياؤه تضج بألوان هووليودية زرقاء غامقة ودراقية فستقية وهذا أثرى أجواء الفيلم. عملنا في حدود شراكة ضيقة مع ريتا رايك وجون دن – اللذين وضعا تصميمات الأزياء.

□ موسيقى الفيلم غير عادية، وخاصة تلك المأخوذة من (الشك) لغودار، والتي تستخدم في مشهد بين بيشي ودي نيرو.. لماذا استخدمتها في هذا المشهد ؟ يخرج المرء بانطباع أن قصة الحب إنما تنشأ بينهما ؟!

□ □ هما يحبان بعضهما من دون هذه الموسيقى. ولكنهما ذهبا بعيداً جداً، ولم يعد بوسعهما العودة إلى الوراء. وعند اللقاء في الصحراء لا يعود بوسع دي نيرو أن يفيدنا بكلمة أو أن يتقدم خطوة. ولقد روى لي روزنتال ما رآه قائلاً:"لم أكن متأكداً من انني سأعود حياً".

□ بالرغم من حالة الجنون التي تحيط به، إلا أنه (دي نيرو) لم يُجَّن ولم يبدُ عليه أنه متضايق ؟!

□ □ كما لو أنك استعرت كلمات روزنتال نفسه. لقد كان ممسكاً بزمام الأمور بطريقة مدهشة، وهو لا يعكس مشاعره أبداً. و روزنتال كان دائماً يروي قصصاً ما إن يتطلع /مباشرة في العيون./ في الأداء، وفي رد الفعل بما يتعلق بالبشر الذين تؤدي دورك إلى جانبهم.

مليون هنا، وخمسة ملايين هناك كما لو أنك على كوكب آخر. لقد وصف لنا الحوادث التي وقعت بينه وبين زوجته في تلك اللحظة. ولكن في الصحراء وبنظارتيه السودواتين كان يشبه رؤساء هووليوديين كبار.

في السبعينيات كان يوجد هناك شركة إنتاج سينمائي. ربما كان اسمها "seven arts"، وكان موداليز واحداً من رؤسائها. بدأت هذه الشركة بإنتاج الأفلام، وقد حظي أحدها بنجاح فني كبير، ولكن أحداً لم ينتبه إليه كما يجب، فقد كان للشركة أهدافاً أخرى .. تفهم ذلك ؟ موداليز خلق لاس فيغاس مع بيغزي سيغال. والناس الذين عملوا معه (هوميت الآن) رووا لي عشرات القصص عنه. ففي فترة النظام التقشفي، وقبل لاس فيغاس بوقت طويل كان مو يبيع الويسكي، وقد وقع في ورطات اضطرته للجوء إلى الأسلحة النارية. تماماً كما في (السنوات العشرين العاصفة) مع بوغارت وكاغني. كان جزءاً من عالم الإجرام، بطريقة أو بأخرى، ثم قصد لاس فيغاس وأصبح واحداً من الزعماء، وبسرعة تحول إلى عداوة مميتة مع هوارد هيوز[٢]. ولم يتوقف الاثنان عند شيء حتى يدمرا بعضهما البعض. ومع ذلك ظلت الكلمة الأخيرة

---

[٢] – رجل أعمال أميركي (١٩٠٥- ١٩٧٦) جرب الانتاج السينمائي لوقت قصير. ظهرت شخصيته على الأقل في ثلاثة أفلام، وسكورسيزي أعد منذ سنوات فيلماً عن حياته باسم (الملاّح) وأدى الدور الرئيس فيه دي كابريو.

لمو نفسه باعتقادي. هكذا فإن موداليز بدأ حياته كرجل المافيا بالرغم من أن الأشياء أكثر تعقيداً مما تبدو، فبوسعك أن تنظر حواليك كرجل المافيا من دون أن تكون ذلك الرجل. وفي الستينيات تمم اختياره كرجل العام من قبل جمعية خيرية يهودية. ولم يبق هناك أحد لم يحضر حفل "تكريمه"، لأن مو نفسه خير من يمثل لاس فيغاس. كان قد بلغ السبعين من عمره، وألقى خطاباً ثم جاءت صحفية غبية واستجوبته حول ماضيه، ولكنه غادرها من دون أن ينبس ببنت شفة. وماذا أيضاً؟ يعرف الجميع أن لاس فيغاس تأسست بأموال العالم الإجرامي، وهذا ليس اكتشافاً. وقد قدم الجميع الطاعة له: هووليود، السياسيون، حكومة واشنطن فقد أصبح هو مؤسسة قائمة بحد ذاتها. ومرة كان لروزنتال لقاء مع موداليز، وقد قصده متأخراً، وهذا أثبت إن روزنتال ليس لديه الرغبة بأن يكون محبوباً، فقد جاءه ليربح المال مثل آليك غينيس في (جسر على نهر كوي) تقريباً.

وحتى نعود إلى الموسيقا. لقد أخذت تلك المقطوعة من (الشك) لأنني لم أرد موسيقا كلاسيكية بقدر ما كان باخ موجوداً في البداية. هذا ليس فيلماً موسيقياً، فهذا هو الواقع بنفسه. لقد أردت أن أحفظ روحية السبعينيات، فإذا ما استمع الجمهور إلى موسيقى المؤلف، فسوف يقول هنا:"أنا موجود في الفيلم" وهذا ما أردت أن أتفاداه بالضبط ...!!

لقد جاءت فكرتي من تروفو لأن موسيقى الأفلام في الستينيات كانت بمثابة تقليعة، فأغنية من (الطاحونة الحمراء) لهيوستن على سبيل المثال استخدمت بطريقة ناجحة للغاية، وكان يتم الاستماع إليها من دون انقطاع. (شباك عند المدخل) و (walk on the wild side) بأفلمة من جيمي سميث –

هي الأفضل برأيي – موسيقا[٣] هي ما يلزمني، فبهذه الطريقة قدمت الطاعة: أفلام غودار التي تعجبني هي (الشك) و(أن تعيش حياتك). وأنا لست مهيأ بما فيه الكفاية حتى أهتم بأفلامه التجريبية.

تعجبني أفلامه، فكل واحد منها هو رحلة وكشف في عوالم اللغة السينمائية، ولكن الفيلمين اللذين أشرت إليهما أثاراني بشكل لا يوصف. أعبد فيلم (الشك)، واستخدامه للشاشة العريضة وموضوعته: هذا الثنائي الذي ينقصف. المرأة التي تغادر مع المنتج والحزن المسيطر على كل هذا، على أن البطل يصل إلى الحد الذي يبيع روحه فيه إلى المنتج.

□ أكثر أفلامك وثائقية تستخدم فيها موسيقا مشهورة: (شوارع خلفية)، (الثور الهائج)، (شبان طيبون)، فيما أكثرها روائية تهرب إلى الموسيقا الأصلية: (خليج الخوف)، (سنوات البراءة). في (كازينو) تستخدم مقطوعات منوعة حتى أنه يبدو عادياً استخدام موسيقا أصلية ...!!

□ □ هذه هي الحال وهذا يخيفني، فبقدر ما تمضي بسرعة، بقدر ما تضيع وقتاً. وانا لدي فيلم من ثلاث ساعات يجب أن أضع له موسيقا حقيقية. يجب أن "أخلق" موسيقا ٤٥سنة إن جاز التعبير. وقد ساعدني روبي روبرتسون كثيراً، فقد زادت حيرتي بخصوص دين مارتن وما إذا كنت سأستخدمه مجدداً، وأنا قد فعلت هذا في (شبان طيبون). لقد قال لي: "فيغاس ... إنه لوي بريما ...!!". وأنا كنت قد وضعت "I'm just a gigolo" في (الثور الهائج). كانت مثالية وأنا أتحدث إلى سول باس فكرت بأن موسيقا باخ ممتازة للبداية والنهاية.

---

[٣] – للمؤلف الموسيقي الفرنسي المعروف جورج ديلريو.

□ هل تعرف ماذا قال مراسلنا بيل كرون في إل إي بمناسبة عرض فيلم (كازينو)؟ – قال إنه بالمقارنة مع (شبان طيبون) فإن هذا الفيلم هو نفسه (إلدورادو) و(ريو برافو) ... وأنه ينتظر (ريو لوبو)[٤] الخاص بك ...!!

□ □ مقارنة جيدة. ولنأمل بـ (ريو لوبو). ولندق على الخشب كما يقال، فهذه المقارنة تعجبني، وأن أعبد (ريو برافو) و(إلدورادو). ولا أستطيع أن أحدد من الذي يعجبني أكثر فيهما. ولكنني أتذكر إنه عندما شاهدت (إلدورادو) شعرت بضغط قوي، وفكرت إنه لم يعد ممكناً لهم أن يصيغوا مثل هذه الأفلام. وأنا تعلمت كثيراً من (إلدورادو) لأنه يعيدني نحو ذلك الشيء الذي يغمزون له من قناة المقارنة. حقاً لماذا لا يقومون بطرح احتمالات كثيرة من خلال تيمة واحدة ؟ (كازينو) حظي بقبول جيد من قبل البعض في أميركا، ولكن كثيرين قالوا: نفس الشيء كما في (شبان طيبون). في هذه البلاد ينبغي لك أن تتحرك بسرعة وأن تتغير من دون انقطاع، وإلا فإنهم سيقولون لك: "لقد عملته من قبل .. هيا .. الذي يليه" فيما يعن على بالي أن أصرخ:"رويدكم .. قد يبدو لكم الفيلم نفسه، ولكنه مختلف، أو هكذا آمل على الأقل".

أؤمن أن هذا الفيلم يتحرك في اتجاه مغاير لا يشبه ذلك في (شبان طيبون). لقد تنبهنا لمخاطر خلط الفيلمين عندما صورنا (كازينو). كانت مخاطرة محسوبة تماماً. وسوف أصدق أنه ثمة مكان في أمريكا لـــ (ريو برافو) مختلف و (إلدورادو) مختلف و (ريو لوبو) مختلف ... ولكنني أشك لأن صناعة الأفلام تصبح مكلفة أكثر فأكثر .. ولهذا ربما تحظى السينما المستقلة بمستقبل ما ...!!

---

[٤] – ثلاثية ويسترن لهوارد هوكس ظهرت في الأعوام ١٩٥٧ – ١٩٥٩ – ١٩٧٠.

في تطهير الشكل

لقاء بين مارتن سكورسيزي وكينيث جونز (مؤرخ وناقد سينمائي)، وسيمون شاما (مؤرخ وبروفيسور في جامعة كولومبيا ومؤلف لـــ "غلواء الأثرياء"، "مواطنون"، "عينا رامبرندت".

جرى اللقاء في نيويورك في تشرين الأول ١٩٩٧، وهنا نصه:

كينيث جونز: عندما ترغب بتفصيل الماضي في كتاب أو في فيلم .. ما هي التفاصيل التي تود القيام بها من أجل أن تؤمن ذلك ؟

مارتن سكورسيزي: بعض الأفلام التي صورتها في العقد الأخير، فهي أفلام من حقبة محددة حاولت أن أقدم فيها الشخصيات من خلال التفاصيل لأنها تعكس الحضارة، المجتمع. وعلى سبيل المثال، من المهم جداً بالنسبة لي كيف تظهر مائدة الطعام، ولا أتحدث فقط عن (سنوات البراءة). في (شبان طيبون) هناك مشهد نرى فيه زجاجة كاتشب متروكة على المائدة: هذا هو مشهد العشاء مع أمي، وجو بيشي وروبرت دي نيرو. وهم يتناولون frittata-بيض مخفوق مع البطاطا، وأمي هي من أعدته. والكثير من الإيطالو – أميركيين سخروا من هذا المشهد:"ماذا؟ .. زجاجة كاتشب على المائدة ...!!" ولكن بوب يؤدي دور إيرلندي والزجاجة تعود إليه في الفيلم، وهذا يظهر أن

عادات الطعام مختلفة عنده. هكذا، فإن هذه الأشياء مهمة جداً بالنسبة لي .. ماذا يأكل الأبطال؟ ماذا يلبسون؟ وما هي الموسيقا التي يستمعون إليها ؟!

سيمون شاما: يمكن لي أن أفاجئك. ولكنني أعتقد إن كتاباً ما لن يلقى نجاحاً إذا لم يكن المحيط التاريخي به دقيقاً للغاية. وإذا لم أعرف كيف يخلعون سراويلهم أو أخذيتهم في الوقت الذي يتطور فيه الموضوع. عندما تكتب عن التاريخ ويبدو لك غريباً جداً إن الناس الذين يدور الحديث عنهم هم مثلنا، ولكنهم يعيشون في عالم لا يشبه العالم الذي نعيش فيه أبداً. وهذا الإحساس يجب التدقيق به حتى من قبل القارئ. ولهذا أجدني أبدأ دوماً من التفاصيل – الأشياء الصغيرة المتعلقة بالأزياء، طريقة التبرج، الزمن، اللباس، الطعام.

في كتابي الجديد عن رامبرندت وروبنز حاولت أن أقود القارىء نحو الإحساس بأمستردام في عام ١٦٣٠. فكرت في البداية أن أبدأ بجمل من طراز:"هذه مدينة يبلغ تعداد سكانها مائة وعشرون ألف نسمة". ولكن واحداً من أكثر المواضيع التي نلتقيها في الفن الهولندي من تلك الحقبة هي "الحاسة الخامسة" حاولت أن أرى ما الذي يمكن أن تتقبله هذه الحاسة في أمستردام ١٦٣٠. وبدأت مع ذلك الشيء الذي يمكن له أن يزهق روحك، عندما تصل إلى ميناء أمستردام.

أعمل قائمة طويلة من الروائح المنبعثة في الصباح وحتى روائح الموتى الذين دفنوا زمن انتشار داء الطاعون. وبعد أربع صفحات أتحدث فيها عن الإحساس باللمس، فهمت إنه إذا ما نجحت باقتياد القارىء للتعرف على هذا العالم، فإنه لا يعود بحاجة للحديث عن التفاصيل المتعلقة بأمستردام.

مارتن سكورسيزي: نعم، فهذه النوعية من التفاصيل تملك معنى. بماذا تحس عندما ترتمي على كرسي وأنت تأخذ بعين الاعتبار أهمية الأثاث. عندما كنت أصور (سنوات البراءة)، جلست مصادفة على كراسٍ منتقاة للديكورات وأحسست بأشياء غريبة، فهذه الكراسي تفرض عليك أن تحتفظ بجسمك بطريقة خاصة، وهذا ينعكس مباشرة على سلوكك. والمهم بالنسبة لي أن هذا السلوك يرتبط بحقبة محددة، فالداخل إلى الغرفة بقامة منتصبه ولحية مشذبة يعكس سلوكاً إيجابياً، وهذا يساعده في عمله.

سيمون شاما: لغة الجسم هي جزء من لغة السلطة. نشاهد هذا في (كوندون) – فيلمك عن الدلاي لاما – فأهل التيبيت يعطون أهمية كبيرة للطريقة التي يجلس فيها الرجل، ومن المثير أنه خلال القرن السابع عشر وحتى القرن الثامن عشر، كانت تتجلى سلطة رجل ما من خلال هيئته الخارجية،ففي العام ١٧٢٠، وإذا ما كنت جنتلماناً وتريد أن تكون معروفاً ومحترماً فهل تعرف كيف يتوجب عليك الجلوس؟ هكذا سوف أريك (يضع رجلاً على ركبته).

مارتن سكورسيزي: لو رأيته اليوم سوف أصرخ: ما هذا الشيء ؟!

سيمون شاما: من المؤكد أن هؤلاء الناس كانوا يمسكون بالعالم بين أيديهم. ولكن مناورات مشابهة كان سيتم تقبلها في وقت لاحق بشكل استفزازي، ومن يمضي مهلهلاً، فهو لا يستأهل الثقة، ذلك أن الملابس الرجالية والملابس النسائية تصبح أضيق، والشيء المثير للاهتمام هو الرقابة الذاتية. عندما يدخل سياسي إلى مكان ما، فإنهم يرفعون من قامته إذ يجب أن يبدو مديدها، ولكن الشيء غير العادي هنا، هو أن الرجل قد انتظر قرناً كاملاً

حتى يبين قدراته، وكان يجب أن يتحلى بالسلوك المعكوس، فبقدر ما لم يكن مضطراً للانضباط أمام الآخرين، بقدر ما كان واثقاً من سطوته. وإذا ماطأطأ رأسه، فإنه يعكس مباشرة مظهر من ينتظر أوامر سيده. ومن الممتع أن نتخيل تجمعات الجنرالات قبل المعارك.

كينيث جونز: ماذا تعتقد بخصوص تقديم التاريخ في السينما ؟

مارتن سكورسيزي: سآخذ بعين الاعتبار إنني لا أرغب بفيلم من نوع كنت أحب مشاهدته وأنا صغير. نوع ينتمي إلى الانتاجات التاريخية الضخمة. وأفضل فيلم من هذه النوعية هو (لورنس العرب). ولكن عندما لا تكون ديفيد لين، وروبرت بولت (مؤلف سيناريو الفيلم) وتحاول عمل نفس الشيء، فإنك ستربك المشاهد بالتفاصيل التاريخية.

سيمون شاما: سرى اعتقاد مفاده أن الفيلم التاريخي بحاجة إلى عملقة مماثلة. ولكن فيلم مثل (رجل لكن الأزمنة) كان متواضعاً وبإمكانيات ضئيلة للغاية، لأن فريد تزنيمان و(روبرت بولت) ثانية أعادا إحياء هذه الحقبة بطريقة مدهشة. يبقى في ذاكرتي ذلك المشهد الذي تذهب فيه آنا بولني (فانيسا ريدغريف) إلى الشباك بعد زفافها من هنري الثامن، وما علق بذاكرتي منه هو صراخ المجاميع التي لا تقع ضمن حقل الرؤيا.

مارتن سكورسيزي: مثال رائع. لأن (رجل لكلِ الأزمنة) هو مسرحٌ قبل كل شيء، وقد كتب من أجل المسرح، ولهذا فإن المجاميع ليست ضرورية. وفي هذا السياق أراني أحس بفيلم يعجبني كثيراً - (الوريثة) مسرحية لروت وأوغسطس- غيوتز - وهي مسرحية حيوية للغاية. ولماذا هي حيوية؟ الآن لن أتحدث لكما عن إخراج وليم وايلر أو عن أداء رالف

ريتشاردسون، أوليفيا دي هافيلاند، مونتغمري كليفت وميريام هوبكنز. لقد اكتشفت الفيلم وأنا في الثامنة من عمري، وأبي هو من اقتادني إليه بالصدفة. في أحد المشاهد، يحاول الأب أن يوضح لابنته العانس إن من يطلب يدها، إنما يفعل ذلك من أجل مالها، وهي بالطبع لا تريد أن تصدق ذلك، وتبدأ بمجادلته. ويضطر الأب لأن يقول لها إنها ليست ذكية، ولا حتى جميلة حتى يغرم رجل مثله بها. لقد صدمني هذا المشهد وهو عبارة عن كادر واحد، وبما أنه مسرح جيد، فانا أحس بقوته حتى اليوم. أحاول قدر الإمكان الابتعاد عن هذه الدراما الموروثة من القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، فانا اليوم أحاول أن أروي قصصاً لا تشبه الشكل التقليدي في ثلاثة أفعال موروثة من المسرح. لم أرد لـ (كوندون) أن يكون فيلماً تاريخياً كلاسيكياً، وقد كان ينبغي أن أوضح بشكل مبالغ فيه مجموعة أشياء: تاريخ الصين. العلاقة بين الصين والتيبيت. والفيلم كان شكلاً حراً في السرد السينمائي ولم يكن قصة تقليدية.

سيمون شاما: لقد جرب الهولنديون تبني أساليب شخصية مختلفة في فنونهم. رامبرندت كان يملك خصوصية أكثر من روبنز، ولكن التأثير الكبير جاء به تيتسيان، وخاصة في مرحلته الأخيرة، فقد كان يرسم وقتها بطريقتين مختلفتين للغاية في مشهدياته الريفية والايروتيكية. وتعرفان أن التقدم في العمر يجعل من الرسامين متطرفين للغاية. وعلى كل حال آمل أن يكون هكذا، فأسلوب تيتسيان أصبح في آخر أيامه مشتتاً ويتسم بالخفة. وبعد موته وعندما أرخوا للفن أصبح من العادي القول:"إذا ما أردتم أن تصبحوا فنانين، فلا تتبعوا طريق تيتسيان في كل الأحوال".

لم يفكر أحد بأن لوحاته الأخيرة لم تكن مكتملة، ولكنهم وجدوا أنه من السذاجة أن يقدم فنان بعض لوحاته وهي بهذه الحال، كما لو أنه يقول للناس:"هاأنذا أحاول الوصول إلى شيء اصطناعي للغاية". ولهذا حتى رامبرندت كان يعتقد أن مالم يكمله تيتسيان بفرشاته كان عدوانياً وجافاً، وهو بطريقة ما كان مطلوباً، فهو شيء فاجأ الناس وأقلقهم لأن لوحة ما اكتملت بطريقة مدهشة تتحول إلى سلعة يتم التوقف أمامها بطريقة سلبية، ولكن عندما تكون غير مكتملة يصبح لها خصوصية تتجلى في العلاقة بين من أبدعها وبين من يتأملها في اللحظة التالية.

مارتن سكورسيزي: اليوم تسيطر التكنولوجيا على السينما. وبالرغم من أنني أعرف إنني لا أصنع فيلماً مثل (تيتانيك)، فإنني يجب أن أتكىء على الجانب البصري في أفلامي. وواحدة من أكثر النقاط المهمة في البنية العامة لفيلم ما تكمن في كادراته. وأنا آخذ بعين الاعتبار في نفس الوقت حاجتك للمزيد من الوقت في هذه الأيام حتى تصنع فيلماً.

لاشك أن الكومبيوتر يمنحنا حرية كبيرة، ولكنه يتركنا في نفس الوقت أمام خيارات محيرة للغاية.

سيمون شاما: ألا يتطلب منك ذلك أن تظهر ذرى الأشكال في أفلامك ؟!

مارتن سكورسيزي: يحدث معي أحياناً أن أعمل أربع "دوبلات: لمشهد ما. وأن أختار الصوت من "الدوبل" الثالث، والصورة من "الدوبل" الأول. وعندما آخذ الصوت من "الدوبل" الثالث وأضعه على صورة "الدوبل" الأول لا تبدو مطابقة الأصوات في حالات جيدة. وعندئذٍ يقولون لي:"أنظر إلى شفاهه .. لا تتطابق مع الصوت". ويكون جوابي:"إذا توقف متفرج ما فوق

شفاه ممثل ما، فمن الأفضل أن نتوقف ويمضي كل منا في سبيله". ولطالما توقفت أمام قرارات من هذا النوع، ويحدث بالطبع أن أترك الأشياء غير كاملة. في (كوندون) ثمة ثلاث لحظات يتكلم فيها الناس من دون أن يخرج أي صوت من أفواههم.

كينيث جونز: هذا يذكرني بطروحات جان رينوار بخصوص التوصيل المزيف والمصطنع:"لماذا الانتباه لعملية اللصق إلى هذا الحد؟! – فيما يضيف: بالنسبة لي من المهم أن يكون الكادر قوياً ومثيراً".

مارتن سكورسيزي: لقد وضعنا أمام خيار كهذا في (كوندون). صورنا مشاهد في أديرة مختلفة، وقررنا في جولة المونتاج الأخيرة إن هذا سيكون نفس الدير، فما من أحد سيكون بوسعه أن يدرك الفارق، ولن يكون مهماً لأن العاطفة تحضر في المشهد بقوة. لقد كان مهماً بالنسبة لنا أن نرى ما إذا كان سيُلحظ هذا الفارق، ولكن عروض البروفة أثبتت أنه ما من أحد انتبه إلى أننا قمنا بتوليف مشهد من دير حتى نبني مشهداً في دير آخر. في المحصلة أنا أولي الاهتمام إلى مسألة جديرة بالانتباه وهي أن التركيز المبالغ فيه بما يخص حركة الكاميرا وإضفاء بعض اللمسات الخاصة تجعل بعض المخرجين يصنعون أفلاماً من دون حياة.

سيمون شاما: لطالما بدا لي أن الحكَّاء يكون موزعاً بين مسؤولياته، إذ ينبغي له الانتباه جيداً كي لا يظهر حشرياً. في كتابي (منظر طبيعي وذاكرة) هناك مائة وخمسون قصة وعدد لا ينتهي من شذرات الأفكار. ولكنني أردت من هذه الشذرات بالدرجة الأولى أن تتوالد، وكان صعباً للغاية أن تأخذ شكلاً، فلم أنجح بإدخال الكثير من الأشياء عليها، ولهذا فإنني في كتابي الجديد الذي أكتبه الآن عبثاً أحاول عدم الوصول إلى نصيِّة مكتملة.

عندي سؤال موجه لك مارتي .. لطالما أردت أن أعرف ما إذا كان موضوع جيك لاموتا في (الثور الهائج) هو من يفرض طريقة أفلمة مشهد ما. عند رامبرندت يكون لموضوع البورتريه مثلاً أو للقصة التي يقدمها في لوحة مباشرة تأثيراً على أسلوبه في الرسم. رامبرندت رسم "بورتريه" ليان سيكس. يان سيكس كان ابناً لدهان معروف وأصبح شاعراً. في برجوازية أهل إمستردام، فإن عالماً ورجلاً متعلماً يتم التعرف عليه من سلوكه المتطرف. كان يرتدي شالاً أحمر على الدوام، والبورتريه الذي رسمه رامبرندت له يظهره وهو يستعد للخروج مرتدياً قفازين رسما في حركة، كما لو أن رامبرندت وضع اللون بسرعة ولسان حاله يقول:"حسناً تريد أن تظهر متطرفاً... سوف أرسمك كما تريد. فرشاتي سوف تصبح متطرفة ؟!

لقد انتهيت مؤخراً من كتابة (عماء شمشون). عن فقأ عينيه. وعندما كنت أكتب عن اللوحة لاحظت أن أسلوبي أصبح عصبياً بفواصل قاسية وجافة .... ومتقطعة ...!!

مارتن سكورسيزي: لقد مررت بحالة مشابهة مع أبطال (شوارع خلفية) و(سائق التاكسي). وأكبر مشكلة تصادفنا في الأفلام هي رسم الكادرات. ما الذي ينبغي أن يكون موجوداً داخل الكادر؟ أين يجب أن توقف الكادر؟ بأي طول يجب أن يظهر الممثل فيه؟ ومن الذي يجب أن يكون معه فيه؟ على سبيل المثال: إذا ما قمت بأفلمة هذا الحوار، فهل يجب أن أجعلكما في الكادر فقط، ومن دون ثالث لكما، أو انضم إليكما؟ أو أنه يجب أن أعمل كادراً منفصلاً لكل واحد منا؟! كل هذه الخيارات تجد صدى نفسياً، وما من شك أن هذا الخيار يمليه الأبطال بالدرجة الأولى. وأفضل برهان أسوقه لكما

حصلت عليه من فيلم (كوندون) حيث أملى عليَّ أهل التيبيت الأسلوب الذي يجب أن أعمل به، وكنت قد خططت لسلسلة من الكادرات مسبقاً، ولكنني اقتنعت أن الأمور لن تمر هكذا. في (سنوات البراءة) عندما يقوم دانييل دي لويس بالتنزه مع ابنه في "تيوليري"، يأخذ بعين الاعتبار أن زوجته تعرف بعلاقته الغرامية – كان خياري هو اللقطة الكبيرة لأنني جربت في هذه الحالة أن أكون متواضعاً للغاية. وعندما ظهر الفيلم على الشاشة كتبت ناقدة من "village voice" بمناسبة فيلم آخر:"شاهدوا هذا الفيلم .. المخرج يعرف أين يضع كاميرته بعكس سكورسيزي". ربما لم تكن نظرتي إلى هذا المجتمع وشخصياته قد توضحت بعد، ولكن تكون لدي الإحساس بأنني أستطيع من خلال الكاميرا أن أصنع الرعشات المختبئة تحت سطح اللوحة.

هكذا فإن التحكم بالوضع يصبح أصعب عندما تصور فيلماً. وإذا ما فكرت بكل شيء مسبقاً، فإنك تكون قد قطعت نصف الطريق. ولكن ما إن تنزل إلى موقع التصوير حتى وإن كنت على أتم الاستعداد،فإن عداد الوقت ينطلق من فوره وعليك ان تصور، وأنت تقف قبالة مائتي شخص مع أسئلتهم.

في (كوندون) على سبيل المثال ثمة كادر يظهر فيه والد ووالدة الدلاي لاما وهما يودعان ابنهما وهو يصعد الأدراج نحو قصر بوتولا. الأم تنظر إلى الفتى وتبتسم له، وكان قد تأخر الوقت عندما صورنا هذا الكادر. غابت الشمس وكنا وسط الصحراء المغربية بعيدين عن وارزازات، ويجب علينا العودة إلى المدينة. نظرت إلى المصور روجر ديكنز: "ألا يبدو لك المشهد عاطفياً للغاية؟" ... وردَّ عليَّ هو:"لا ... هذه أم تودع ابنها، وهي تعرف إنها لن تراه لوقت طويل ... ثق بي مارتي .. إنه ممتاز".

كينيث جونز: ما هي التفاصيل التي تستأثر باهتمامك كثيراً؟

سيمون ماشا: بالنسبة لي يظل رسم لوحة دقيقة للماضي أهم شيء، فعندما تكتب كتاباً يخطر على بالك أحياناً أن تبحث عن علامات لغوية تقرب القارىء من الحقبة المتناولة في الكتاب. لنسمِّ القرن السابع عشر، أو الثامن عشر ولكن من دون أن نقع في مطب التقليد. المقطع الأول من كتابي الجديد بعد المقدمة هو التالي:"الآن ... ديلنبرغ يحبس نفسه في حزن عميق، وقد فهم الشاب روبنز إنه ارتكب خطأ عندما نام مع الأميرة البرتقالية"- هذا هو التعبير الأول الذي استخدمته. وقد هتفت فيما بعد: "تنام مع" ليست مناسبة. هذا التعبير ساد في الخمسينيات، وحتى وقت متأخر ظل الفرنسيون يستخدمون coucher. نعم ولكن إذا ما استخدمت هذا التعبير باللغة الانجليزية، فسوف تحصل على lie with "تضطجع مع" - شيء يمكن أن يُسمع في أفلام الكسندر كوردا. وفيما بعد توقفت عند دالة انكليزية "تقاسم سريراً" ولكن مع موافقة من هذا القبيل تظل بعيداً عن المعنى الحقيقي. ترين كيف يمكن الاصطدام بمشكلة لا حل لها من أجل كلمة بسيطة. أتصور أن مثل هذه المشاكل لا تظهر إلا في حالة اختيار زاوية التصوير أو الأزياء ؟!

مارتن سكورسيزي: هكذا، فالزي ينقل معه صفة البطل. عندما أنهى بول شريدر سيناريو (الثور الهائج) كنا قد وجدنا مشخصات جيك لاموتا، ولكننا لم نكن قد تعرفنا بعد إلامَ سيشبه. وفي يوم كنا نجرب فيه الأزياء ارتدى روبرت دي نيرو معطفاً أسود بأكمام بيضاء. استخدمنا المعطف مرة واحدة في الفيلم، وعندما كنا نلبسه إياه كان بوب ينضم تارة إلى جيك، وتارة يدخل في جلده كما يقال، أما فيلم (ملك الكوميديا)، فنحن لم نعرف كيف

سيظهر بطله روبرت ببكين (روبرت دي نيرو). ولكن في يوم وأنا أتنزه مع بوب بمحاذاة البرودواي، لمحنا لوما غرام ... خياط النجوم، وعلى واجهته شاهدنا لوحة ضخمة مكتوباً عليها:

شكراً، لو – هنري اينغمان"، وثمة "مانيكان" مركون إلى جانبها. أخذنا الملابس التي كان يرتديها هذا "المانيكان" وهي مؤلفة من ثلاثة قطع: بنطال وصدرية ومعطف وبالطبع ربطة عنق صفراء. لقد حولنا بوب نفسه إلى "مانيكان" وهو من صرخ في نهاية المطاف قائلاً: "كان ينبغي للشارب أن يكون مقصوصاً من إحدى طرفيه".

سيمون شاما: في (سنوات البراءة) ترُكت الممثلين بملابسهم بغية الاعتياد عليها ... أليس كذلك؟

مارتن سكوسيزي: نعم ... عندما كنت أتعشى مع دانييل دي لويس كان يجيء بعكازه وقبعته ويتدرب على المشي به، ولقد عرضت عليهم رسوماً تحوي تركات الزمن نفسه، لأنها مرسومة على الورق، وليس على شريط سينمائي. وأكثر مالفت انتباهي هو حركة الناس ولباسهم.

كينيث جونز: سيمون .. هل حدث معك وأن جعلت التاريخ قريباً جداً من الجمهور العريض؟!

سيمون شاما: نعم، ولكن من باب اكتشاف عجلتها من جديد. مع تعاقب القرون أصبح التاريخ معروفاً درجة ظهور أساتذة مثلنا. ولكن غالباً ما يقدمونني بوصفي أحد فرسان الحملات الصليبية" الذي انطلق لينتقي قراء التاريخ"، وهذا شيء بسيط للغاية في الواقع، فأنا لا أمتلك أن أفعل هذا. في انكلترا، بعد الحرب مباشرة توجه الخريجون الشباب الجدد نحو الصحافة

حتى يحصلوا على لقمة العيش. وهذا كان جزءاً من ارستقراطية المؤرخ، وفي الواقع، فإن جذوره موجودة حتى في زمن هيرودوت. ونحن غالباً ما نميل إلى تلك النوعية من البشر الذين يحسنون الغناء ورواية التاريخ. نحن نرث التاريخ من أسلافنا وننقله لمن يجيء من بعدنا. وهذا هو بالضبط ما ألهب مخيلتي. وبرأيي أن ثمة نوعين من الحساسية لحظة دراسة التاريخ: واحدة تتعاطف معه بوصفه علماً سياسياً وافداً من الماضي. يأخذون واقعة حقيقية ويقولون:"أي من أحداث الماضي يمكن أن تساعدنا على حلّ هذه المسألة؟". فيما يبدو الآخرون كما لو أنهم مجرد رواة رحالة.

كينيث جونز: هل تبحث عن إيحاءات في الروايات؟

سيمون شاما: نعم كما أبحث عنها في الأفلام وفي الشعر،والشعر هو حالة مثالية، بالرغم من أنني متفرغ للكتابة، فإنني أعطي دروساً إضافية في الكتابة التاريخية، وأحياناً أطلب من تلامذتي أن يصفوا : كرسياً، قطعة ملابس– وفي الأسبوع التالي – مبنى. وفيما بعد أطرح عليهم مسألة من نوع آخر:"صفوا لي أحداً ما توفي قبل مئتي عام. صفوه جسدياً بغض النظر عما إذا كان هو أو كانت هي".

تربية كهذه ضرورية حتى يكون بوسعك وصف مشهد تاريخي. ولكن في يومنا هذا يكون صادماً، فإذا ما أردت أن تدرس المؤرخين الشبان كيف يمكن لهم أن يعملوا الخيال في كل هذا. وإذا ما استمر تدريس التاريخ بهذه الطريقة التي يدرسه فيها ابني وابنتي في المدارس، فإنه لا يستحق كل هذا الجهد الذي نتحدث عنه.

ذلك إن العملية رياضية بحتة، ولكن من حسن الحظ، فإن بعض الكتب التاريخية المهمة تطرح في المكتبات بين الفينة والأخرى مثل كتب ستيفن أمبروز عن لويس وكلارك أو جميس ماكفرسن التي تقرأ من قبل الآلاف .. تؤكد أن الاهتمام بالتاريخ لم يتلاش بعد.

مارتن سكورسيزي: طبعاً ما يزال هذا الإهتمام موجوداً. وهذا سبب جعل أفلام روسيلليني التاريخية من الستينيات تترك كل هذا التأثير القوي عليَّ أنا مثلاً. كأن نبدأ من (تجريد لويس الرابع عشر من سلطته) ١٩٦٦.

السلطة المطلقة للملك ليست واضحة، ولا الطريقة التي يتم تداول قضايا الدولة من خلالها. وقد قلت لنفسي عندئذ:"هذا هو التاريخ، التاريخ يتكلم للناس. ولقد استبدت بي الطريقة التي يكتب بها التاريخ منذ زمن، فثمة علامات مدهشة عند هيرودوت وعند توكيديد بالرغم من صعوبة قراءة هذا الأخير.

سيمون شاما: أنا أعمل في صفي استخلاصات مختلفة. مع من تريدون قضاء العطلة؟ ودائماً أجد من يجيبني كالأتي:"مع توكيديد". وعادة ما يكون هو الطالب العاشر. وأحاول أنا من جهتي أن أتحدث لهم عن تاتزيت، لأنه يمتلك حساً فكاهياً غير معقول. ثمة لوحات تاريخية لا تنسى في ابداعاته. فهو يصف على سبيل المثال كيف أن الجيش الروماني عاد لينتقم من الجرمانيين بعد ست سنوات من ذبحهم. تاتزيت يصف كيف أن قائدهم تقدم بسرعة وعصبية نحو ساحة المعركة. وبما أن القبائل الجرمانية غادرتها، فإن الجثث لم يتم دفنها بعد. وهو يصف كيف أن البقايا الآدمية على الأرض روت كيف تحارب كل هؤلاء الرجال وماتوا. لقد أوضح كيف ركضت عظام القتلى هرباً

من الموت. وهناك حيث بقي الرجال في أماكنهم ظهرت العظام متكومة فوق بعضها البعض. تاتزيت يصفها كما لو أنها دفنت في هذه اللحظات فوق الأمواج ...!!

مارتن سكورسيزي: من هذا الشيء يمكن الحصول على مشهد سينمائي رائع؟!

سيمون شاما: أي مخرج عظيم أنت؟!

حدث ذات مرة في أميركا

« عصابات نيويورك »

يُسمع صوت طحن، فيما الشاشة ما تزال معتمة. وعندما تظهر ملامح آدمية لرجل يحلق ذقنه، لا يعود هناك بدّ من ألا نعمل علاقة بين (الحلاقة الكبيرة) – فيلم قصير أخرجه مارتن سكورسيزي عام ١٩٦٧– وبين (عصابات نيويورك)، فتأثيره جلي وواضح.

منذ البداية نرى مغسلة حمام فيها دم رجل كان يحلق ذقنه للتو. وبفارق ٣٥ سنة، فإن الفيلمين يشيران من دون أي لبس إلى توقيع مؤلفهما الذي يتشرب من حكايات بلاده هذا الإلهام البصري القوي. ويمكن التعميم بالقول إن كل فيلم لمارتن سكورسيزي هو تفسير لتاريخ أميركا – الماضي أو الحاضر. وبعيداً من أي فيلم آخر له، فإن (عصابات نيويورك) هو أكثر فيلم له تحدث عن ولادة البلاد وسط دوامة العنف والفوضى. وبالعودة إلى منتصف القرن التاسع عشر يقوم سكورسيزي بتشكيل ملمح مجهول وإن كان حاسماً في تاريخ نيويورك. وهذا الملمح هو في نفس الوقت رواية تاريخية وحكاية حميمة عن الحب والانتقام على خلفية الصراعات بين فروع المهاجرين الايرلنديين والأنغلو – ساكسونيين. ذروة الفيلم تكمن في اللحظة

التي تندلع فيها أشد المواجهات عنفاً في التاريخ الأميركي، وتسجل بوصفها واحدة من التقاليد الروائية في السينما الهووليودية.

وبواقعية وشاعرية يقوم سكورسيزي بفعل ذلك الشيء الذي يكون بوسعه ان يقوم به أفضل من أي شيء آخر. وبالاتكاء على أدواته السينمائية، حتى درجة استخدام الموسيقى نفسها بوصفها عنصراً من ديكور ثقافي يسري بدقة متناهية. لقد كان سكورسيزي في هذه اللحظة رائداً: تذكروا كيف يسجل روبرت دي نيرو وقع خطواته في (شوارع خلفية) على أنغام "jum pin,jack flash" للرولينغ ستونز. وليس صدفة أن أولى عروض (عصابات نيويورك) للصحافة جرت في بريل بيلدنغ – المبنى الأسطوري لمؤلفي البوب في الستينات.

يقوم سكورسيزي بتلقيننا الطريقة التي تتوضح فيها كل مشارب التاريخ الأميركي المختلفة. وكل موضوع عنده مرتبط بشكل أو بآخر بتاريخه الشخصي، وبتاريخ أهله، وبذكريات طفولته. ولطالما ظهر أن أفلامه كانت مستلهمة في الواقع من شخصيات عرفها هو، أو من أحداث كان شاهداً عليها، وهو لن يتوقف عندها قبل أن يضيف شيئاً من عنده، و(عصابات نيويورك) يقع وسط الأشياء الأكثر حرفة ومهارة في تاريخه السينمائي.

□ منذ متى وأنت تجهز لمشروع (عصابات نيويورك)؟

مارتن سكورسيزي: منذ سنوات وأنا أرغب بعمل شيء يتصل بالتاريخ الأميركي. وأول سيناريو لي ولد في هذا السياق كان في عام ١٩٧٧، أو ١٩٧٨. وكان تخطيطاً أولياً فقط. وقبل أن أعود بشكل جدي نحو المشروع عملت (الثور الهائج) عام ١٩٨٠. وعندما ظهر فيلم (بوابة الجنة) لمايكل

شيمينو بعده بعشرة أيام تقريباً تغير فجأة مشهد السينما الأميركية. وكان ضرورياً أن تمر سنوات حتى أتقبل هذه التغيرات وأتآلف معها. عام ١٩٨٣ اعتقدت أن "paramount" تخلت جدياً عن مشروع (الإغواء الأخير للمسيح). وهكذا اقتنعت بأنني يجب أن أغير من وجهتي إذا ما أردت لبعض أفلامي أن ترى النور. جربت في عام ١٩٨٣ أن أعمل على (عصابات نيويورك) مع المنتج أرنن ميلتشن، وتسلحت بالسيناريو في ذلك الوقت الذي كان ممكناً له أن يخدمني بوصفه نقطة اتكاء، ولكنني لم أتجاوز هذه الوضعية قبل نهاية الثمانينات.

□ هل أنت مرتاح للنتيجة؟

مارتن سكورسيزي: أنا ممتن للغاية لأنني استطعت أن أحقق هذا الفيلم، مع أن الشيء الذي تمكنت من تحقيقه كان جزءاً من مجمل الأشياء التي كان يمكن قولها. لقد كنت منجذباً بما يشبه الرعش نحو القصة. وفي السيناريو الأصلي كانت بنيتها مفككة مما سمح بتبديل تلك المشاهد من الحياة في نيويورك في ذلك الوقت: جائحة الكوليرا، المسرح الذي كان يحمل معنى كبيراً، العنصرية الموجودة دائماً. وهذا يعني أنه ستتواجد تغيرات خفيفة غير محسوسة كتلك التي قام بها بوب شريدر في (سائق التاكسي) عام ١٩٧٥. بداية (عصابات نيويورك) لا تتبدل: حانة البيرة، الشارع المغطى بالثلج، المعركة، انتصار الأنغلو – ساكسونيين على الايرلنديين. النهاية كانت نفسها. ومهما قلنا في الوسط، فقد كنا على قناعة بأنه يجب أن ننهي المشهد بالمدينة والجسر على اليسار. وفي لحظة اشتعل جي حماساً ليروي قصة غير معقولة عن بناء جسر بروكلين، ولكن هذا فيلم آخر لا يمكن تحقيقه، لأنه سيكلف كثيراً جداً.

□ (عصابات نيويورك) مزيج من أنواع – ربما الويسترن على وجه الخصوص. مع فارق أن الصراع بين المزارعين نابع من التناحر بين السكان الأصليين والمهاجرين.

مارتن سكورسيزي: لقد أخذت هذا بعين الاعتبار أثناء التصوير. وعندما سألني المصور ميخائيل بالاهاوس متى سأصنع فيلم ويسترن، قلت له إنني أصوره في هذه اللحظة، بفارق إن الفعل لا يدور في الغرب، وإنما في الشرق، وبسبب من نقص الفضاءات الكبيرة، فإن الأبطال سيرمون فوق بعضهم البعض.

مع الفوارق الثقافية والدينية بدت مجموعات المهاجرين متداخلة وثمة الكثير من الإشارات عن الصراع بين الكاثوليك والبروتستانت. وعلى سبيل المثال عندما يقوم الكاهن بالترحيب بأصدقائه الروم الكاثوليك، فإن ذكرى التوترات تلوح من جديد عندما تصبح حانة البيرة القديمة التابعة للإيرلنديين إرسالية تبشيرية بروتستانتية. وهناك كان يتم تعليم الأطفال وإطعامهم وتغسيلهم مقابل تعميدهم بحسب الديانة البروتستانتية. ولهذا فإن المهاجرين امتنعوا عن إرسال أطفالهم إلى هناك. وقد بدا لي هذا مفارقاً، لأنني عندما كنت طفلاً كانت الديانات كلها مقبولة من الجميع أو هكذا تعلمنا على الأقل.

□ في (حروب) للمخرج ولتر هيل -١٩٧٩- يعي رجال العصابات إنه إذا ما وحدوا قواهم، فإنهم سيتفوقون على رجال البوليس ويستطيعون الاستيلاء على المدينة. هل كنت تشعر بذلك عندما وضعت على لسان دي كابريو الجملة التالية:"يلزمنا شرارة فقط".

مارتن سكورسيزي: لا. لم أشاهد فيلم هيل منذ سنوات. ولكن هذا بدهي: في لحظة محددة يرى البعض كم هو عبثي التقاتل فيما بينهم مع أنه

يكفيهم التوحد تحت راية واحدة حتى يظهروا في وضع أقوى بكثير، وما يشد من أزر المهاجرين في (عصابات نيويورك) هو عقيدتهم الكاثوليكية .. الصليب يصبح رمحاً عندهم.

□ نشاهد ثلاث مجموعات تصلي في نفس الوقت .. ولكن صلواتها مختلفة ...

مارتن سكورسيزي: كل مجموعة لها إله. ومن الطبيعي أن الإله يقدم أشياء مختلفة بغض النظر عما إذا كنت معدماً أو مليونيراً.

الجزار بيل (دانييل دي لويس) بروتستانتي، وإلهه هو إله العهد القديم، إله الانتقام. أمستردام (ليوناردو ديكابريو) كاثوليكي وإلهه هو إله الحب والعذابات. الشخصية الثالثة هو السيد شرمر هودن (ديفيد هيلمينغز) وهو ممثل للطبقة الغنية، وإلهه هو من يجعل الحياة سهلة ومادية أكثر. وفي الواقع وأثناء المواجهات التي استمرت أربعة أيام بلياليها، فإن المئات من بيوت الأغنياء قد تم حرقها. ربما يكون هذا مسبباً لصدمة أقل في أوروبا، لأنكم مررتم بالثورة الفرنسية وكومونة باريس، ولكن بالنسبة للأميركيين، فإن هذه الصدامات عصية على الفهم. والأسوأ هو التراجيديا الإنسانية، العنصرية. الأشد فقراً تمردوا ولكنهم عندما لم يحصلوا على شيء التفتوا نحو السود، وهذا ليس ملمحاً أميركياً فقط، فالعالم كله يمضي بهذا الاتجاه. هذا شيء يمكن أن ينفجر.

□ يلوح في الفيلم طيفك كما لو أنك مُمثل للنخبة .... ولكنك لا تجيء من هناك ...

مارتن سكورسيزي: ترعرعت في "ايست سايد" التحتا في مجتمع إيطالو – أميركي. احتكيت مع وافدين من أميركا اللاتينية وإفريقيا، وإطلاقاً

لم أحتك بـــ -wasp البيض الأنكلو – ساكسونيين البروتستانت الذين شاهدتهم في الأفلام الهووليودية. هؤلاء الناس عاشوا في بيوتات جميلة بتحويطات بيضاء – وكل هذا كان يشبه حلماً، ولكنه لم يكن عالمياً بأية حال. في المدرسة كان عدد الإيطاليين أقل، والغالبية كانت من الايرلنديين. وعندما كان أبي يسأل عن جنسيات الأطفال الذين يدرسون معي كنت أجيبه إنهم "أميركيون"، فالايرلنديون هم من يمثلون جوهر أميركا. لقد كانوا متواجدين بأعداد كبيرة .. هناك إيرلنديون في البوليس ... الكنيسة ... الإدارة المحلية. ولطالما تصورت إنهم الأكثر قدماً بين السكان الأصليين.

الايرلنديون تعذبوا كثيراً بسبب ديانتهم، فهي تخضع للبابا في روما، وهذا كان كافياً لينظر إليهم بعين غير راضية، والأشياء لم تتغير بشكل جوهري. والرئيس الأميركي الكاثوليكي الأول (جون كينيدي) قتل بسرعة. ومن يعرف كيف كانت ستتطور البلاد لو بقي حياً؟ ... وأخوه أيضاً قتل من قبله.

□ يبدو إنك تقدم رجال عصابات مسيسين بقوة ...

مارتن سكورسيزي: في الواقع هم كانوا مسيسين أكثر من ذلك. وكانوا جاهزين لتدمير كل شيء. أرادوا أن يكونوا مشهورين ودعموا مرشحين سياسيين بأمزجة نارية، فقد فهموا إنه من أجل تبديل الأشياء يجب تحسين المنظومة التي لم تكن مؤمنة بما فيه الكفاية. الفساد كان عارماً، ومن كل شيء قرأته بدا لي أن القرن التاسع عشر كان الأكثر دموية وعنفاً في تاريخ الولايات المتحدة، ليس بسبب الحرب الأهلية فقط، ولكن لأن السكان كانوا يتبعون لنيويورك وفيلادلفيا، وبوسطن. وعند غياب التلفزيون، فإن الطريقة

الوحيدة ليكونوا مشهورين هو أن يتظاهروا بطريقة صاخبة. نظموا مجموعات ونزلوا إلى الشوارع بمشاعل وشعارات وآلات موسيقية وطبول حتى يلفتوا انتباه الناس.

□ مع إعادة إحياء نيويورك في ستوديوهات "تشينشيتا" توفرت لديك إمكانية امتلاك الأسلوب والواقعية. في أي لحظة قررت أن الأول يجب أن يرحب بالآخر ؟!

مارتن سكورسيزي: لقد شيدنا الديكورات حتى نعيد إنتاج (ربما) أكثر الرسومات والوضعيات دقة والتي وقفنا عليها أثناء استعداداتنا. وعلى سبيل المثال فإن تقاطع فايف بونيتز مخرجُ، وباراديز سكويز تقاطع بثلاث زوايا كما في الفيلم. خفضنا من العرض قليلاً، والمسافات من باراديز سكوير حتى المنعطفات هي نفسها تقريباً كما في الواقع الحقيقي. كما أعدنا تشييد برودواي بنفس المساحة.

□ في أي اللحظات شعرت باستقلالية واقعية ...

مارتن سكورسيزي: بما أن الحديث يدور عن جزار وسط أرطال من اللحم، فمن الطبيعي أن يحب السكاكين.

في الحي الذي ترعرعت فيه كان يوجد ثلاثة جزارين. ولطالما ذهبت لأراقب تقطيع اللحم عندهم. الجزارة ميري التي تظهر في فيلمي الأول (من يقرع بابي) ١٩٦٩ توفيت قبل شهرين. ومحل الجزارة الخاص بها لم يتغير منذ عشرين سنة وحتى الآن، وقد انتقل أولادها للعمل فيه ... وهم قد تجاوزوا العقود السبعة بأعمارهم. ولطالما أرسلتني أمي لمراقبة ميري ما إذا كانت ستقطع اللحم المطلوب. وكنت أراقبها مثل مسحور. وهذا كان يذكرني

باننا نحن أيضاً حيوانات بمعنى ما. عند بعض الهولنديين مثل فرانز هالس وبريوغل كان رسم بعض الحرفيين المشغولين بأعمالهم – على سبيل المثال الجزارين والخبازين – تحول إلى نوع. لقد تشربت الإلهام من هذه الرسومات، تماماً كما هو حال وليم هو غارت (رسام انكليزي) عندما رسم عام ١٧٥٩ لوحة "التاجرة". والمشهد الذي يذهب فيه بيل لتدخين الشيشة، وهو يجمع نساءً من حوله في ستانز ساركز مستلهم من هوغارت نفسه.



فيلم انتظر بفارغ الصبر .. بعد انفجارات ١١ أيلول ٢٠٠١ ، قرر المنتجون تأجيل عرض (عصابات نيويورك). و تم برمجته للعرض في تشرين الأول من نفس العام . ولكنهم تخوفوا من العنف في الفيلم الذي (ربما) لن يروق لجمهور أرعبته التفجيرات . و عدا ذلك فإن سكورسيزي لم يكن لديه أي مانع من أن يعيد التفكير بمدينة نيويورك بعد تراجيديا برجي التجارة العالمية .

وسرعان ما تخلوا عن الرغبة بعرض الفيلم في صيف عام ٢٠٠٢ ، لأنه فصل المنوعات الخفيفة . و برغم المنافسة مع فيلم آخر لدي كابريو (أمسك بي ... إذا استطعت) لسبيلبرغ توقفوا من جديد عند تشرين الأول ... بعد عام من التفجيرات حتى يستفيدوا من أعياد رأس السنة و حتى يأخذ موقعاً جيداً في معركة الأوسكارات[١] .

---

[١] ـ كما بتنا نعرف فإن الفيلم كان يحمل عشر ترشيحات ،و قد خسرها جميعها ،و خرج من دون أي تقدير أو تنويه (المترجم) .

الفهرس

الصفحة

الصفحة

تذكـــارات

الفصل الثالث

سكورسيزي يعمل

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

« مسرّاتي كسينمائي » ، مجموعة من النصوص والحوارات التي نشرت في دفاتر السينما الفرنسية، وفيها قبل مارتن سكورسيزي أن يؤدي دور المحرر المسؤول عن هذه المجلة وفي بضعة أعداد فقط.

وهذا هو الكتاب الأول الذي يصدر بالعربية عن هذا المخرج الامريكي المثقف، وفيه يتم تناول ثلاث موضوعات رئيسة: الحياة، الأفلام، العمل. وهي تبدو عناوين مستقلة للوهلة الأولى. ولكن سكورسيزي يقدم شغفه بالسينما من خلال علاقة حيّة، وهو يبحث عن الالهام في أفلام الآخرين الكبار الذي يجيء على ذكرهم في هذا الكتاب.

«مسرّاتي كسينمائي» يحكي فصولاً شيقة من عشق المخرج الامريكي الكبير للسينما، لأنه يتغذى من رغبته بأن يصنع السينما كما هي السينما، وأي سينما تلك تلك التي تشير إلى مسرّاته في الليل وفي النهار، وفي ساعات الصحو والمنام..!!؟





٢٠٠٧

سعر النسخة داخل القطر ٨٥ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ١٧٠ ل.س